اهداءات ٢٠٠٢

أ.د/ يوسف زيدان

مدير المخطوطات و الاهداءات.

نصوص ٩٠

علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت
أدورنو نموذجاً

د. رمضان بسطاويسي محمد

القاهـــرة ١٩٩٣
مطبوعـــات نصـــوص ٩٠

علـم الجمـال لـدى مدرسـة فرانكفـورت
أدورنـو نموذجـا
د. رمضـان بسطاويسى محمـد
مطبوعـات نصـوص ٩٠
طبـع من هـذا الكتاب ألف نسـخة

الطبعـة الأولى ينـاير ١٩٩٢
القاهـرة

إهـــداء

إلى جـابر عصـفور

الذي علمني معـنى المشروع العـلمي

هـذه أول دراسة عن علم الجمـال لـدى مدرسـة فـرانكفـورت، ولدى أبـرز أعلامهـا ، الـذى اهتم بنظرية علم الجمال وهو تيودور أدورنو ، الذى لم يقدم بـاللغة العربيـة من قبل ، وهذا الكتـاب هو استكمـال لـدراسات البـاحث لاتجاهـات علم الجمـال المعاصر ، وتطبيقاته وقـد بدأها بدراسته عن علم الجمـال لدى جـورج لـوكـاتش ، وجماليات الفنـون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل .

تقديم

منذ بدأت جماعة « نصوص ٩٠ » تجربتها ، وهى تخدم علم الجمال على نحو غير مباشر : تخدمه وهى تقدم للقارىء نصوصاً جمالية من فن القصة تحاول أن تعايش خبرة الجمال وتقاله المراوغة ، وتخدمه وهى تلحق بكل نص دراستين نقديتين تحاولان أن تستخدما المقولات الجمالية استخدام العدسات التى تكشف عن أبعاد النص ، وها هى اليوم تقدم عملا مختلفا شديد الاختلاف عما ألفت .

هى اليوم لا تقدم للقارىء نصاً من نصوص القصة مثلما فعلت فى منشوراتها الست السابقة . هى اليوم تقدم دراسة نظرية متميزة فى كل شىء ، متميزة فى طابعها الإكاديمى الذى يتجاوز ما ابتذلته الأبحاث الأكاديمية من موضوعات الفلسفة الى علم الجمال الذى لا تزال أرفف مكتبته العربية تشكو قلة الأبحاث ، ومتميزة فوق ذلك فى ولوجها مدرسة فرانكفورت التى لم تحظ بعناية كافية من المثقف العربى ، وفى اختيارها قراءة « أدورنو » على نحو خاص ، وهو مفكر يكاد الكثيرون لا يعرفون منه شيئاً ، ويكاد كثير ممن يسمعون به لا يلمون إلا باسمه إلماماً عابراً فى غير تثبت ، ومن هنا يبدو الكتاب تغطية واسعة ، لا يكتفى فى سردها بالعرض والتحليل ، ويضيف اليهما ترجمة لنص من نصوص « أدورنو » لكى نسمع صوته ناطقاً بالعربية .

والدراسة ، بعد ذلك كله ، متميزة بما نحب لأمثالها من الأبحاث الجادة أن تتحلى به من دقة فى العرض ، ووضوح فى التحليل ، حتى يتسنى لها ، وهى تقتحم مرامى بعيدة فى مجاهل الفكر الغربى ، أن تثمر لنا معرفة صحيحة ، لا أن تحصد فكراً مهوشاً ، ومصطلحات ملتبسة ، يتوهم البسطاء أنها ذات غور لأنهم يتوهمون أن الطلسم الذى يقرأ فى حجرة مظلمة أفضل بالضرورة من الطيور التى تحلق فى ضوء الشمس الساطعة .

هذا الكتاب إبداع آخر ، ليس قصة ، وليس شعراً ، لكنه يروز منبع القصة ، ومنبع الشعر ، ومنبع كل فن أو نقد .

الجمال . وهو بهذا يؤكد أن التقاء جماعة « نصوص ٩٠ » فى حلقة واحدة تضم الأدب والنقد معاً إنما يؤول الى صدورنا من نبع واحد يفيض ماؤه فى نهر الأدب ، ويفيض كذلك ، على نحو آخر ، فى نهر النقد ، هو عناية الإنسان بأن تكون حياته جميلة ، وبأن يكتشف الجمال فى أسلاب الوجود ، وبأن يبدعه فيما يبدع من الحياة .

ونحن ، إذ ننشر للدكتور رمضان بسطاويسى هذه الدراسة التى تقتحم استطيقا « أدورنو » بعد أن اقتحم فى عمل أسبق استطيقا « لوكاتش » واقتحم فى عمل سابق استطيقا « هيجل » إنما نريد أن نقتحم الآخر الغربى ، وأن نجرده تجريداً من هالات الأسطورة المصطنعة التى لا يطلقها التمدح العصبى ، ولا يثبتها المدح الببغاوى ؛ وإنما يمحوها محواً الدرس الموضوعى الصحيح ، تكتشف معه الذات أنها قادرة على فهم الآخر فهماً صحيحاً ، وتقف منه موقفاً متوازناً سوياً ، بغير رفض مطلق ، أو قبول مطلق .

وإنما نريد قبل ذلك وبعده أن يكتشف العقل العربى مواضعه ، وأن يعيد تنظيم رؤيته للعالم ، وأن يصير لخطواته إيقاع منضبط ؛ ونعلم أن كل بحث جاد هو خطوة على هذه السبيل .

وليكن فى هذا الكتاب دعوة للعقل العربى لأن يقيم تصورة للجمال على أساس وثيق من فهم الجمال بوصفه تقطيراً مبدعاً حانياً صافياً لخبرة العقل ، وخبرة الروح ، وخبرة الحياة .

مقدمة

لماذا يتم تقديم فلسفة تيودور أدورنو باللغة العربية الآن ؟ ، وهل هي جزء من تقديم الفكر الغربي كما هو ، دون دراسة نقدية له ، وماهي فلسفته الجمالية ورؤاه الاستطيقية التي تجعلنا نفرد له كتاباً ؟ ، وهل تقديمه وتحليل فلسفته ، يعني تبني مقولاته وفلسفته كما هي جرياً وراء السياق الثقافي العربي الذي يجعل من ذاته صدى لهذه الكتابات الغربية ، التي تنشأ نتيجة لطرح أسئلة مغايرة ، لتلك التي يطرحها الواقع الثقافي العربي ؟.

أسئلة كثيرة تطرح نفسها منذ تقديم أول كتاب باللغة العربية عن فيلسوف معاصر من مدرسة فرانكفورت التي تميزت بنزعتها النقدية للمجتمع ، وللأنظمة السياسية ، وللفرد . فالنقد - بمفهومه البناء - هو أداتها لتجاوز الحالة الراهنة للإنسان المعاصر ، التي صنعها واقع يعتمد في بنيته الأساسية على « التسلط » في أشكاله النفسية (سيطرة المرء على ذاته) ، وأشكاله السياسية (تراتب السلطة من مستوياتها الدنيا إلى مستوياتها العليا ، ممثلة في أنظمة الحكم والإدارة والتكنوقراط) ، وأشكاله الاقتصادية (الممثلة في سيطرة الشركات متعددة الجنسية ، عابرة القارات لتصدير صورة الحياة إلى الأفراد ، التي تعتمد في انتاجها على منتجاتها ، ليتسنى لها توزيع انتاجها الاستهلاكي) هذه الشركات التي تستخدم أدوات الاتصال ، والأقمار الصناعية في تقديم معلومات عن الحياة - في جوانبها المختلفة - التي تتفق مع مفهومها عن العالم ، أعادت صياغة القيم لدى الفرد من خلال استخدامها للمعلومات والالحاح على الفرد من خلال تكنولوجيا الاتصال ، الأمر الذي جعل الإنسان المعاصر محاصراً ، لاسيما ذلك الذي يعيش في المدينة المعاصرة ، لأنه كلما قل الاتصال الإعلامي ، كان تأثير هذه الشركات أقل في تصدير مفهوم للحرية الإنسانية ، يتبناه المرء دون أن يدري ، فلا يفاضل بين صور الحياة المتاحة التي تساعده في انتاج ذاته على نحو خلاق ، وإنما يختار دون وعي الحياة التي تجعل من قيمتها الحصول على المنتجات الاستهلاكية ، فيصبح الإنسان

ــ من طواعية ــ عمره وجهده لمن يعطى اكثر من المال ، اللازم لشراء هــذه المنتجات .. واصبحت التعاسة مرادفــة لعدم ملكية هــذه الأدوات ، وبالتــالى تضاءلت اسئلة الوجــود الملحة ، التى كانت مطروحة على العقل البشرى فى القــرن التاسع عشر ، والنصف الأول من القــرن العشرين ، واصبحت الاسئلة المثــارة ، كيف يمكن الحصول على هــذه المنتجات باقــل جهــد ، وباقــل وقت ، وتسابقت الشركات فى تطــوير وتحديث منتجاتها من اجــل ضمان ملاحقة الإنسان لهــذه الاشكال المبهرة . هــذه التسلطية ، استخدمت العــلوم الإنســانية من عــلم النفس والاجتماع والفلسفة والطب النفسى وغيرهــا من العلوم كــاداة لتنفيذ مخططها التسويقى ، الذى يتجاوز ســوق بلد واحــد الى قــارات بكاملها ، مما ادى الى تراجــع الطــابع النقــدى والجذرى لهــذه العلوم ، لانه ببساطة يتــم الانفاق الاقتصادى على المشروعات البحثية لهــذه العلوم من خــلال هــذه الشركات التى تطلب عمــل دراسات وابحــاث نفسية واجتماعية واقتصادية لترويج منتجاتها ، ونتيجــة لسيادة المفهــوم الوضعى للعــلم ، وســيادة التكنولوجيا وهى أيديولوجيا العصــر الحاضر ، اصبحت هــذه العــلوم ادوات فى خــدمة التكنولوجيا ، التى يتــم تصديرها الى كل البــلاد ، لتوفير الوقت والجهد ، وليس من اجــل حــل مشكلات الإنسان مع البيئــة او انظمــة الحكم ، وحقوق الإنسان ، والأبعــاد الروحية للانســان ، ولــم يعــد متاحاً نقــد النظــام الاقتصادى فى المجتمــع المعــاصر ، او نقــد الحكم ، إلا من خــلال المؤســسات المستقلة ، ومن خلال فاعلية الفيلسوف او الباحث الخاصة ، فالمناخ العــام للعصر يطبع كل شىء بسماته ، ويدفعه الى الطريق المعبد ســلفاً ، لكن نفى هــذه الاشكال المعــاصرة ، لــم يعــد متاحاً إلا من خــلال الفــن ، الذى يخرج بطبيعته من آســر المجتمــع ، وبالتالى فهو ــ اى الفــن ــ الوجود الأصــيل الذى يخرجنا من دائــرة التســلط ، ولا يخضــع للهيمنــة والسيطرة التى تحــكم بآلياتها ــ المنكبوتية ــ الحياة المعاصرة .. فالفنــان يجعــل من الغــائب حاضراً فى عمــله الفنى ، الغائب من القيــم الجمالية والدينية والروحية والحســية ، التى لــم يعــد مشروعاً لهــا البقــاء فى منظــومة الاستهلاك / الاقتصاد المعاصرة ، ولهــذا كــان اهتمــام ادورنــو بالفــن ، كأمل اخــير للخروج من ربقــة هــذا الاحكام الذى تمارســه اجهــزة الاتصال على وعى الإنســان ، وتدفعــه الى الدوران فى فلك الاستهلاك ، والحيــاة التى تخضع لهــا .. الفــن عند ادورنــو بهــذا المعنى هــو جــدل ســلبى Negative Dialectic ، يهــدف الى ســلب الطابع المادى الذى اضــفاه الإنســان على الواقــع ، فالفــن

حزنه ، فالإنسان المعاصر صنع أوثانه الجديدة ، التي تتمثل في طموحاته المقننة ، لامتلاك الحياة ، من خلال امتلاك المال ، والأثوات ، والعقارات ، ولم يعد يبحث عن « المعنى » في الحياة ، أو جوهر الوجود ، الذي يجعله يتواصل مع الكون ، ويترابط عضويا عبر جسده بالطبيعة ، وأصبح في عرف الطب النفسي ـ الذي استخدم على نحو مضلل ـ أي من يخرج من الصيغة العامة للحياة الاستهلاكية ، ويرفضها هو إنسان رافض للحياة ، وغير متكيف ، وتهيئا لتصنيف جديد للأمراض النفسية والعقلية ، رغم أنه يدعو لقيم جديدة للحياة ، ويسعى لنفي وتجاوز الحالة الراهنة ، ويدفع ثمن هذا التوتر والقلق على مصيره الشخصي ومصير الإنسانية ، وبدأت شركات الأدوية في انتاج وترويج مهدئات ، تزيل التوتر والقلق الخلاق ، ليتم تدجين الإنسان بلا رجعة في هذه القيم المعاصرة ، ويصبح الحديث عن الأبعاد الروحية للانسان نوعا من التخلف والخرافة ، لانه حلت محلها هذه المفاهيم ، وأصبح الفن هو المجال الوحيد ، المتاح له رفض هذه الحياة المعاصرة ، وهدم أوثانها ، والسعي لاكتشاف المعنى المطمور وراء هذه القشرة الخارجية .

والمدينة العربية في بلدان العالم العربي متشابهة مع المدينة في الغرب ، لانها تبنت هذا النمط من الحياة ، الذي يعبر من نفسه في نمط من العلاقات تتمثل في أوقات العمل واللقاء غير المباشر عبر اجهزة الاتصال ، وأصبح اللقاء الحي المباشر مفتقدا في زحمة الوقت ـ وهو يساوي العصر ـ المشغول بتحقيق المكاسب المادية والمعنوية المباشرة ، ولذلك فليس هنالك فارق كبير بين العواصم في الشرق والغرب ، فكلاهما يمثل مركزا ، على الأطراف الداخلية التي تتبعه في الناحية السياسية والأقتصادية وصورة الواقع المعاش ، وبالتالي فتناول مثل هذه القضايا لدى فيلسوف معاصر ، قام في الأساس بتقديم نقده للغرب ، يصلح لتقديم ذات النقد في مجتمعاتنا العربية ، مع ادراك الفروق الجوهرية في الينابيع والجذور الثقافية المختلفة بين هنا ، وهناك ، والتقاط التشابه في آليات التعامل اليومي والاتصال وانظمة التبادل السلعي بين الأفراد .

صحيح أن جذور التبعية بين المدينتين مرتبط بغياب خصوصية الابداع لاشكال الحياة في العمارة ، وانتاج الادوات مثلا ، ولنظام الحكم المرتبط بالوعي الثقافي والسياسي ، مما جعل المدينة العربية

مرتبطة بالمدينة الغربية فى الشكل الخارجى ، مما جعل الإنسان العربى يزداد حدة شعوره بالاغتراب ، بين اختياراته لأشكال حياتية تتنافى مع جذوره الثقافية ، فالمشكلات الداخلية واحدة ، نتيجة لتبنى شكل خارجى واحد . ولهذا فإن الغرب تنبه لخطورة الثقافة الجذرية لجغرافيا الأطراف ، فبدأ يقاومها ، ويربط بينها وبين التخلف ، ليصور — لنا — أن مصدر ذلك التخلف هو هذه الثقافات التى ترقد فى الذاكرة ، وهذا ليهدم الهوية ، ويجعل مراكز الاستقطاب واحدة ، من خلال أجهزة الاتصال ، التى تسلب العمر ، ليتراكم الوقت فى لغة أخرى ، واهتمامات أخرى ..

ومع غياب مشروع استراتيجى فى التعليم والتنمية .. فكيف يمكن أن نتصور صورة الأجيال المقبلة ، التى تنمحى ملامحها الثقافية ، لتصبح أداة فى خدمة المشروع « الآخر » ، مادام هناك غياب لمشروع « الأنا » فى تصور الحياة ..

إن الأمر لم يقتصر على نقد المجتمع ، أو نظام الحكم ، وإنما نقد العقل ذاته ، وقد بدأت محاولات وضع « العقل » الإنسانى موضع النقد مع كانط ، ثم بلغت أوجها فى الفكر المعاصر لدى فلاسفة مدرسة فرانكفورت فى ألمانيا ، وسبقتها محاولات جورج لوكاتش فى المجر حين أصدر كتابه « تحطيم العقل » ، ويقصد به العقل الغربى الذى تحول الى أداة للسيطرة والهيمنة ليس على العالم الثالث فحسب ، وإنما للهيمنة على حركة الإنسان الأوروبى ، وبدلا من أن تصبح غاية العقل هى الاكتشاف ، والابتكار ، وقراءة الطبيعة ، تحقيقا لحياة أفضل ، أصبح العقل أداة فى يد الشركات الاستهلاكية التى تروج لمنتجاتها وتستخدم وسائل الاتصال فى نزع الطابع التحررى للانسان ، ليدور فى دائرة جهنمية من المطامع الفردية التى تمتها هذه الأجهزة .. وبالتالى فإن أى نقد للحياة المعاصرة ، وما يكتنفها من سمات ذات طابع تدميرى للانسان وقيمه الروحية ، كان لابد لهذا النقد أن يمتد للعقل الإنسانى نفسه ، من العقل الأداة ، للعقل التبريرى ، ثم للعقل التواصلى ، وهى الصيغة المقترحة للعقل ، إذا أراد أن يسترد دوره فى الحياة الانسانية بشكل خلاق . ذلك لأن العقل بصورته الراهنة ، تحول الى اسطورة باردة ، الكل يطيعها ، ومن يخرج منها ، هو متخلف خارج العصر والتاريخ ، هذا العقل ، الذى لا يهتم باكتشاف الأعماق ، وإنما نبذ التخييل ، واهتم بالكم ،

وبالتكنولوجيا فحسب ، التى تهتم فى ادراكها للأمور على الامداد والمقادير المتصلة والمنفصلة .

وهذا يعنى ان العقل ليس مفهوما مجردا ، أو تصورا واحدا ، وإنما هو تعبير عن الوعى التاريخى ، والايديولوجيا — مصالح المنتجين والمستهلكين — قد تم صياغته فى صور مختلفة منذ عصر التنوير ، والعقل بهذا المعنى ليس بعدا تاريخيا فحسب ، وإنما جغرافيا أيضا ؛ فالعقل لدى كل أمة يعبر عن نفسه فى مؤسسات الإتصال بين النخبة الحاكمة والجماهير ، فالعقل بهذا المعنى ، ليس تصورا خارج التاريخ ، وإنما له آليات وأولويات فى الترتيب ، تميز كل أمة عن غيرها ، وهذا الترتيب لأوليات العقل ، يجعل الخلاف ينشب بين الامم حول الحدود ، ومفهوم الحدود — هنا — يتسع ليشمل الحدود السياسية والاجتماعية والعقائدية والمصالح العامة .. ولا يمكن فهم عقل اى أمة إلا من خلال فهم آليات الترتيب الداخلى لأولوياتها وإلا ستبدو لنا اللحظات التاريخية والسلوك الحضارى للأمة التى تختلف منا ، وكنهها ضربا من الجنون ، ولا نملك التعليل له .. ولذلك لابد من هذا الفهم الداخلى ، الذى يتيح لنا فهم مشروعها فى التاريخ ، وغاياتها ، واستخدامها للعقل كأداة ذات أبعاد معرفية وانطولوجية واجتماعية لتحقيق ذلك ، وقد يحدث ان يستعير عقل أمة ما اولويات وترتيب عقل أمة أخرى ، فتنشأ ازدواجية ، واغتراب بين وعيها بالعالم ، وواقعها الذى تعيش فيه ، والعقل يعبر عن نفسه هنا ، فى المناهج ، لانها تجسد حركية العقل ، وصيرورته فى الوجود ، وحين يتبنى الباحث العربى منهجا غربيا تنشأ الغربة بين المنهج والموضوع المدروس ، بالاضافة لان المنهج هو حامل لابعاد معرفية وايديولوجية لطبقات اجتماعية حققت وضعا متعينا فى التاريخ ، ولذلك فإن تجليات المنهج ، تجعل الباحث يتبنى — دون وعى — قضايا وموضوعات لم تخطر له على بال ، ويصبح مسئولا عن مواقف لم يصنعها ، بل ويدافع عن ثقافة لا ينتمى إليها .

لهذا كانت هنالك اهمية بالغة للنقد الذاتى الذى يجب أن يمارسه عقل أى أمة ، لان هذا النقد يتيح للأمة الوجود ، وفهم موقعها من خريطة العقول المتعاصرة فى الزمان ، المتصارعة فى المصالح ، وبالتالى فإن الحديث عن حياد العقل وموضوعيته وهم ، يصدره من يريد أن يصدر الينا صورة للحياة التى يريد منا أن نتبناها ،

ويثبت الواقع على ماهو عليه ، لضمان استقرار مصالحه ، وإذا تجاوزنا التحليل النظرى الى التحليل التطبيقى ، سنجد ان اسرائيل تنتمى للغرب ، لانها تدور فى اطار عقل واحد ، هو العقل الغربى ومصالحه ، وبالتالى فإن اليات التبادل والاحالة متوافقة ؟ فى حين ان العقل العربى حين يغفل هذا الارتباط ، فإنه يغفل جانباً حيوياً من وقائع العقل ، فما يبدو منطقياً لهم ، لا يبدو كذلك بالنسبة للعقل العربى ، لان الطابع المنطقى لديهم يتحدد فى توافق المصالح ، وليس فى توافق الفكرة والسلوك وإتساقها مع قيم ما ، والتعارض بين العقل الاسرائيلى والعقل العربى قائم فى عدم اعتراف العقل الاسرائيلى الذى ينتمى للكل الاوروبى بالمصالح العربية ، واولوياتها فى عقلنا ، بل ويصدر لنا ترتيبات واولويات اخرى ، لا نلبث ان نتبناها .. ونتبنى مصالحهم ؟ وبالتالى نجعل من العقل الاسرائيلى فى مرتبة اسمى ، تسمح بفرض الياته الحركية ، فنتحرك كما يريد هو ، وليس وفقاً لما نريد نحن ..

العقل فى صيرورته الاجتماعية ، هو وحدة استراتيجية تتضمن التعدد ، والعقل العربى لم يتوصل على المستوى الاقليمى والقومى الى صيغة للتواصل الفعال الداخلى والخارجي ومن ثم نشأت الحيرة والتردد واصبح السلوك العربى لا يمكن التنبؤ به .. لانه لا تزال الهوية موقعها متردد بين القمة والقاع ، بينما لا تغيب هذه الهوية لدى عقل الاخر ، الذى يجاهر بصراعاته الداخلية ، بينما يخجل العقل العربى ان يخرج الاختلاف من الداخل الى الخارج ، فيسقط صريع العلل النفسية ، فتصبح معوقاته الداخلية اعقد من معوقات الخارج .

هل يمكن القول بان العقل الانسانى واحد ، لكن مصالح العقل مختلفة بحسب الموقع الاجتماعى والجغرافى ، بين الاغنياء والفقراء ، بين الشمال والجنوب ، وإذا كان الحوار بين الشمال والجنوب لم يثمر نتيجة لسيطرة مصالح الاغنياء ، فهل يثمر الحوار بين محتل الارض ، وصاحب الارض ، إلا إذا اتاح صاحب الارض لنفسه أن ينقد عقله ومصالحه ، ومؤسساته التى تعبر عنه ، حتى يتسنى لنفسه ان يحرر عقله من الوعى الشقى التعس ، ويعيد ترتيب أولوياته ، وحين ذاك سيجبر المحتل على تغيير لغة التفاوض ، لان الهوية والوجود ستصبح موضوعاً للعقل يفرض نفسه ، بدلا من الصراخ .

لقد تحول العقل الغربي ، كما يظهر في المؤسسات ، الى عقل بارد ، لم يتح للعقل الديني ان يوجد ، إلا بوصفه مسئولية فردية ، بمسئولية مضمرة لا يطالها القانون باشكاله الوضعية ، وصار الإنسان مسئولا عن نفسه ، ولتغرق السفينة ، حتى لو كانت تحمل اطفاله وذويه ، فالعصر قد اقتلع كل شيء من الجذور ، وصارت صورة العقل الوحيدة المتاحة ، والممكن لها التواجد في الحياة السياسية هي عقل الثروة ، الذي صار يملك السلطة ، لانه يملك أدوات الاتصال واشكالها .. وبالتالي يملك التاثير في الجماهير ، وتضاءلت كل الجوانب الاخرى بجانب هذا العقل ، ومن اجل هذا يتم تقديم ادورنو باللغة العربية ، لانه قدم هو وهوركهايمر نقداً لعقل التنوير في كتابهما المشترك الذي يحمل عنوان : جدل التنوير في وقت ، تتزايد فيه الدعوة لدينا من اجل التنوير ، وكان الوعي العلمي بقضايا الواقع هو وعي مطلق غير مرتبط بشروط اجتماعية وسياسية واقتصادية ، لكي يتحقق التنوير ، دون ان نعي المفهوم التاريخي لمعنى التنوير ، ان نواجه به التعصب والتخلف والدجماطيقية في الفكر والسلوك ، اليس هذا يتطلب فهم معنى التنوير ورؤية شروط تحققه ، أم هي عبارات تطلق في الهواء ، وتتحول لشعارات ، وبالتالي يغيب منها المضمون الحقيقي ، والتعميق التاريخي لمعنى التنوير في كل مرحلة ، وهذا هو الذى دعا ادورنو الى تقديم نقده لعقل التنوير ، من اجل نقد العقل الاوروبي نفسه .

وهذا الأمر نجده ايضا في الدعوة للحداثة ، المنتشرة في الفكر النقدي العربي والابداعي ، دون ان ندرك ان الحداثة كمشروع ثقافي مرتبطة بالشرعية الدستورية ، وحرية الفرد ، وحق النقد المكفول للجميع ، وبالتالي تصبح الحداثة فضاءاً جمالياً له جذور في الواقع الاجتماعي والسياسي ، ويصبح الخطاب العربي للحداثة مناقضاً لمفهوم الحداثة ذاته ، ويتحول الأمر لشعار مرة اخرى . وادورنو قد اتخذ موقفاً مناهضا للفن الذي يدعي الحداثة ، او يرفعها كشعار ، وهذا يتطلب طرح الاشكالية على نحو نقدي في اطار الثقافة الغربية ، ومن ثم يمكن الاستفادة منه في سياق المناقشات الدائرة في الواقع الثقافي لدينا عن الحداثة وما بعد الحداثة .. فينبغي عدم فصل الحداثة عن المشروع الاجتماعي والسياسي . وهذا الموضوع لنا حديث مستفيض فيه في كتابنا القادم عن هابرماس الذى أهتم بالخطاب الفلسفي للحداثة .

ولهذا فإن تقديم جماليات ادورنو تكشف لنا عن البعد الآخر في الثقافة الغربية ، أو تقدم لنا ثقافة الظل في الغرب ، لأن الغرب ليس ثقافة واحدة ، وإنما عدة ثقافات متصارعة ، وتقديم الفكر الغربي بشكل علمي ، يساعدنا في عدم الانسياق وراءه ، وإنما يعني قراءة قضايا الأنا من خلال الآخر .. والفهم النقدي للفلسفة المعاصرة ، يبعد من المعيارية ، أو دراسة الآخر من خلال مرجعية الذات ، وإنما توصيف الأفكار وتقديمها على نحو يساعد في فهمها وتفسيرها فيما بعد ، ولاشك أن هناك قاسما مشتركا في معالجة قضايا مشتركة ، يمكن الاستفادة منه ، فلا يجب أن نقع في التوهم الذي يفترض أن هناك شرقا وغربا على نحو متنافر بينهما ، فهذا كان وليد مرحلة ، تركت جذورها في الفكر العربي المعاصر ، صحيح أن الغرب يمارس تسلطه ، نتيجة لأنه الأقوى ، فيجعل من ثقافته الاطار المرجعي للفهم والتقنين لثقافة الشرق ، وهذا توهم أيضا من جانبه ، علينا لا نقع فيه أيضا ، مادمنا نعيبه على الآخر ..

والتكريس لمفهوم الشرق والغرب يؤدي الى مفاهيم عنصرية ، تفترض سيادة طرف على آخر ، وتعني تبني رؤية الآخر في فهمه للعالم ..

الفصل الأول

علم الجمال لدى النظرية النقدية

- العصر الجمالي .
- المخيلة واليوتوبيا .
- مجال الاستطيقا .

لا يمكن تناول نظرية ادورنو الجمالية ، دون تحليل الأفق الجمالي الذي تكشفه النظرية النقدية ، بوصفه مجال الحرية المتاح في الحضارة المعاصرة ، حتى تطور الأمر ليصبح الجمالي « Aesthetic » مصدراً رئيسياً من مصادر التحليل الفلسفي للحياة المعاصرة ، وبُعداً من أبعاد التجربة الفلسفية ، لدى كل فيلسوف من فلاسفة مدرسة فرانكفورت . والبعد الجمالي يمكن أن يكون مخرجاً من الأزمة التي يعيشها الانسان في الحضارة المعاصرة ، التي تتسم بالهيمنة والتسلط على الفرد ، وتجسدت هذه الهيمنة في الآليات الاجتماعية والاقتصادية الراهنة .

ولن نكرر هنا ، ما نكرر مراراً من النظرية النقدية وكيف تكونت ؟ ، وماهي اهم افكارها الفلسفية ، فهناك احالة في نهاية هذا الفصل للمصادر التي تؤرخ للنظرية النقدية مثل مارتن جاي M, Jay ، وزيما P. V. Zima (١) بالاضافة الى الكتب العربية التي تناولت هذه الظاهرة ، وسبق لي الاشارة اليها في متن بحثي عن الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية(٢) ، مما يهمنا هنا ، هو تحليل للرؤى الجمالية للنظرية النقدية التي ساهمت في تأسيس نظرية أدورنو الجمالية ، فكثير من افكاره الجمالية هي امتداد لافكار سابقة لدى والتر بنيامين W, Benjamin ، وهربرت ماركيوز H, Marcuse وماكس هوركهايمر M, Hork Heimer وجورج لوكاتش G, Lukacs وغيرهم من الفلاسفة الذين تحاوروا مع النظرية النقدية ، كما كانت الآراء الفلسفية للنظرية الجمالية رد فعل لما هو مطروح في الساحة الثقافية . فلا يمكن انكار اثر لوكاتش على النظرية النقدية بشكل عام ، والنظرية الجمالية لدى ادورنو بشكل خاص حتى إن ادورنو يأخذ نفس الموقف الذي اتخذه لوكاتش من الحداثة(٣) ويتبنى نفس الأسباب الفلسفية والاجتماعية ايضا التي جعلته يتخذ موقفا برفض شكلا من اشكال الحداثة في الفن .

فهذا الفصل اشبه ما يكون بتحليل للعصر الجمالي ، الذي نمت فيه افكار ادورنو ، وتأثر بها وأثر فيها .. وتداخلت معها رؤاه سواء بالسلب أو الايجاب .

ـ العصر الجمالى :

وأهم ما يميز هذا القرن فى الفكر الفلسفى اهتمامه بالبعد الجمالى فى التجربة الانسانية المعاصرة ، بوصفه افقا جديداً للانسان ، وتنوعت الاتجاهات الجمالية على نحو غير مسبوق فى الفكر الفلسفى ، فلم يعد البعد الجمالى أحد ابعاد التجربة الفلسفية للمفكر ، وتاتى فى نيل اهتماماته كتطبيق لمنهجه العام فى مجال الفن والخبرة الجمالية ، وانما نجد بعض المفكرين يصبغون فلسفتهم كلها بصبغة جمالية ، وظهرت صورة الفيلسوف المشارك فى الحياة الثقافية لمجتمعه ، ناقداً او محللا للأعمال الفنية والأدبية ، ونجد هذا لدى مارتن هيدجر ، وجورج لوكاتش ، وكروتشه وديوى وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين على اختلاف اتجاهاتهم ... ولذلك فإن اهتمام ادورنو بالنظرية الجمالية هو تعبير عن المناخ العام ، وروح العصر التى ترى فى الفن خلاصا من اسر النظام الاجتماعى والسياسى الذى لم يعد محققا لآمال الانسان فى حياة سوية تلبى حاجاته الروحية والعقلية والوجدانية .. فاذا كانت الفترة من نهاية القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين ، نطلق عليها عصر الأيديولوجيا(٤) ، التى كانت سائدة فى كتابات المفكرين ، كأداة للتحليل والنقد ، فإن العصر الجمالى هو الصورة التى حلت محل الأيديولوجيا ، التى انتهى عصرها ، وصارت نوعاً من التفكير التبسيطى الذى يختزل علاقات الموضوع المدروس فى عناصر محددة ، ويقوم على افتراض مسبق . وهذا ما حاولت مدرسة فرانكفورت تجنبه وتوجيه النقد إليه(٥) .

ولابد أن نشير الى الاتجاهات الجمالية فى القرن العشرين ، التى خلقت مناخا عاماً يمكن أن نطلق عليه العصر الجمالى .

ولا يمكن اختصار جماليات القرن العشرين وتصنيفها فى عدة اتجاهات محددة ، لأن تعدد وجهات النظر وتعقدها يجعل من الصعب أن نحدد قائمة واضحة بعلم الجمال فى القرن العشرين ، وهذا مرتبط بتحليل الاتجاهات الفلسفية المعاصرة التى تندرج تحتها هذه الرؤى الجمالية . لكن يمكن ان نحدد اتجاهين رئيسيين فى علم

الجمال المعاصر ، الاتجاه الأول يميل نحو دراسة جماليات الشكل الفنى باعتباره العنصر الرئيسى فى العمل الفنى ، ويطلق على هذا الاتجاه « الجمالية العلمية » لأنه يحاول البحث فى تقنيات الشكل والتكنيك والاسلوب ، والأدوات الوسيطة فى الفن ، مثل اللغة ، ويمكن تمييز داخل كل اهتمام بعنصر من العناصر السابقة اتجاها متميزا ، مثل « السيميوطيقا » التى تحلل الظاهرة الفنية باعتبارها نظاما من العلامات ، يعبر عن الافكار ومن مؤسسيه بيرس ودى سوسير . وهذه الاتجاهات اللغوية تاكد وجودها بعد تطور علم اللغة بشكل يتيح استحداث أدوات جديدة لمباحث البنية اللغوية ، تمكنه من تحليل الظاهرة الجمالية فى الأدب .

أما الاتجاه الثانى فنجده يتمثل فى الميل نحو الذاتية فى تفسير مشكلات العمل الفنى ، وهى التى تستلهم اعمال كانط وشيلنج وشوبنهاور فى تفسير العمل الفنى .

والى جانب هذين الاتجاهين الاساسيين تتفرع اتجاهات كثيرة ، منها علم الاجتماع الجمالى ، الذى يرجع علم الجمال كعلم وضعى الى مختلف العلوم الانسانية ، ويمكنه من استخدام مناهجها ، دون أن يخضع خضوعا كاملا لأى منها ، ونلتقى فى هذا الاتجاه البنيوية التى تريد أن تكون نموذجا محتملا للعلوم الانسانية ، من خلال دراستها لتكوين البنية ، وتغالى بعض الاتجاهات المعاصرة الى الحد الذى تعتبر المبدع فى بعض اشكال الفن ، هو عالم الجمال الخاص به ، لأنه هو وحده الذى يستطيع أن يبدأ بأثره الفنى ، إذ أن هذا الأثر قد وضعت قواعده بشكل كلى . وبالطبع لا يمكن اغفال اتجاهات جمالية كثيرة مثل فينومينولوجيا علم الجمال التى تهتم بالتجربة القارىء أو المتلقى ، وتحاول تفسيرها وفق منهجها(٦) .

ومن الاتجاهات التى قدمت نقدا للفكر الجمالى السابق طوال العصور الماضية ، اتجاه الجمالية الماركسية ، والمقصود به تلك المدارس الفلسفية التى اتخذت من الماركسية اطارا مرجعيا لها من الناحية المنهجية والمعرفية ، وحاولت تاسيس نظرية جمالية فى الماركسية ، لاسيما أن ماركس وانجلز لم يقدما سوى دراسات محدودة ، وكتابات

فعليـة(٧) .. وهـذا الاتجـاه هـو الذى جعـل هـربرت ماركيوز يقـدم على دراسته الشهيرة « البعـد الجمالى » الذى قـدم فيهـا نقـداً للنظرية الجمالية الماركسية ، وسـوف نتناوله بالتحليـل . وتطـور الأمـر بعـد ذلك من خـلال هـذا النقـد لتقـديم نظـرية جمالية لدى أدورنو ، وتقديم منهجـاً لتحليـل النصوص الادبيـة ، يسـمى منهـج البنيوية التكوينية أو التوليدية ، أو علـم أجتمـاع النص الأدبى ..

وهـذا الاتجـاه حـاول أن يقدم منهجـا إجتماعيا فى دراسة الأعمال الفنيـة ، وهـذا لا يعنى إقحـام المجتمـع فى دراسـة الفـن ، ولكن يحـاول الاجـابة عن مكـانة المجتمـع من الفـن ؟ وهـل من الممـكن رد الأعمـال الفنيـة اليـه ؟ رغـم ما بينهمـا من اختـلاف .. وماهى علاقة الفـن بالايديولوجيا والجمـاعة البشرية واللغـة ، والعـلوم الانسـانية واليوتوبيـا ؟ هـذا هـو موضـوع كتـاب أدورنـو « النظرية الجمالية ».

ونقطـة البداية فى النظـرية الجمالية الماركسية تسـتند الى جماليات هيجـل ، إذ حـاول هيجـل فى مشروعه الجمـالى أن يلـم بصـيرورة المجتمعـات الانسانية ، من خـلال تحليـل تفاصيل الأدوات والأعمـال الفنيـة التى نتجت من خـلال تقسـيم العمـل ، والحيـاة اليومية ، وتطور هـذا الى ادراك الصلة بين الأشكال الاجتماعية والأشكال الفنية ، واتضح هـذا فى دراسته لفـن الرسـم الهولندى فى القـرن السـابع عشـر ، فهـو يـرى أن أشـكال الرسـم الهولندى تجسـد جوهـر الحيـاة التى يعيشها البشـر ، وعلاقاتهم مع الطبيعـة(٨) وهـذا ما توسـع فيـه جورج لوكاتش فى تحليلاته الفلسفية واعتبـر أن الشكل هـو العنصـر الاجتماعى فى الفـن ، ورصـد آليات البنـاء الروائى بوصفها تجسيداً لآليـات التبادل فى المجتمـع ، من خـلال تحليـله الفلسفى لمفهـوم الانعكاس على أساس من فـكرة الكليـة الهيجلية ، وخلصه — بذلك — من التبـادل الميكانيكى بين الواقـع والفـن ، وأتـاح للفـن حـرية فى النشـاط الجوهـرى ، وانعكاس روح العصـر بالسلب او الايجـاب فى العمـل الفـنى .

لكن الاتجاهات الجمالية تجاوزت هيجل وماركس فى تحليلهما للفـن ، فكلاهما كـان يرى ذروة الفـن فى الفـن الإغريقى ، وهـذا معيـار ينتمى للمـاضى فى تفسـيره لمعنى « القيمـة » فى الفـن ، ولا يستطيع ادراك العـلاقة الجـديدة بين الفـن المعـاصر ، وبين الحيـاة الحديثة . وهـذا

ما نجـده لـدى بريشت ولوكاتش وجولدمان ، وولتـر بنيامين وهـربرت ماركيوز ادورنـو ، بـل إن انجـازاتهم الرئيسية قـامت عـلى نقدهـم للتصورات التى قدمهـا بليخانوف (١٨٥٦ ـ ١٩١٨) عن الفـن ، فهـذا النقـد السلبى سـاعدهم فى تقـديم اسـئلة ايجابية عن الفـن وموقفـه من الحيـاة المعـاصرة ، وآفاقـه المختلفـة .

فلقد كـان بليخانوف يرى فى الأدب والفـن مرآة للحياة الاجتماعية ، فالنتـاج الفنى لديـه ظواهـر او افعـال ناتجـة عن علاقات اجتماعية ، بـل ويمكننـا نقـل النتـاج الفـنى من لغـة الفـن الى لغـة عـلم الاجتمـاع ، وهـذا ما نجـده لدينـا فى كثـير مـن التحليلات النقـدية والجمالية للاعمـال الفنيـة ، التى تخلط بين تفسيرها الأيديولوچى للعمل الفـنى ، وبين عـلم الاجتمـاع الجمـالى ، الذى يـرى فى النـص ـ طبقا لدارسـه المعاصرة ـ كـونا مستقلا ، او بنيـة متجـاوزة للواقـع .. ولا تحيـل اليـه ..

ولهـذا قـدم بليخانوف تمييـزا بين الحـكم الجمـالى بشكل عـام وهـدف الفـن النفعى للواقـع ، وهـو متـابع لماركس فى هـذا لتمييزه بين التقـويم الجمـالى وقصـدية الفـن ولكن تروتسكى قـدم جـمـرية كليـة للفنـان ، ولـم يربط الفـن بالآنى واللحظى ، وانمـا ربط الفـن باستشراف التجـارب المستقبلية المتعـددة للانسـان ، وبابداع الفـن لصور مختلفـة من تلك التى يحياها المـرء فى حياته اليومية ، والسبب الذى جعل تروتسكى يقـدم رؤيـة مغايرة للفـن ، هـو انـه كان يرى ان ديكتاتورية البروليتاريا ليسـت إلا مرحـلة عـابرة فى تاريخ المجتمـع ، يتوصل بعدها الى صـيغة من الديمقراطية ، تمكن كـل الاتجاهات من التعبير عن نفسها والمشاركة فى الحيـاة السياسية . ولذلك حـاول تروتسكى الدفـاع عن حـرية الابـداع ضـد الاستبداد الفكرى الذى حـول الماركسية الى عقيدة دوجماطيقية ، ورفض تبعيـة الفـن للحـزب السياسى ، وبين انـه من المحـال اعتبـار الفـن الجيـد هـو الذى يتخـذ من العـامل موضـوعه الوحيـد ، او أن نطـلب من الشعراء وصـف مدخنـة مصـنع(٩) .

وبين انـه لا يجب الحكم على النتاج الفنى تبعـا لمبادىء الماركسية ، وانمـا نحـكم على نتـاج الابداع الفـنى استنادا الى قوانينه الخاصـة اى قوانين الفـن .

وهكذا نشأ اتجاهان في الماركسية ، نتجا عن تعارض بين التفسير وتقييد الفن ، وقد ظهر هذا التعارض في التطبيق على مختلف حقول الفن الثقافية . فبينما لا يجد عالم الجمال الماركسي صعوبة في تطبيقه لمنهجه على الأدب ، فإنه يجد صعوبة بالغة في فن الموسيقى ، الذي يجعله كنلنط في أدنى مرتبة في ترتيب الفنون ، بينما يحتل لدى شوبنهاور أسمى مرتبة في تصنيفه للفنون ، ذلك لان طبيعة الموسيقى ، البعيدة عن انتاج المعنى الجاهز ، تجعلها تابى على كل تفسير سياسي(*) .

وهذه الصعوبة ذاتها يجدها في الفنون البصرية ، مثل السينما : فكيف يمكن تفسيرها ، دون الوقوف على هذه اللغة البصرية ، التي تتجاوز التعاليم الايديولوجي ، وتصوير الحياة واستنتاج القيمة الاجتماعية ، فاللغة البصرية ، مرتبطة بتقنيات المونتاج ، والمشاهد التشكيلية ، لا يمكن تقييدها بمفهوم مسبق ، والا اخرجت لنا سيئما ساذجة ، فالمخرج مؤلف موسيقي ، من خلال الصور ، والفنون الاخرى . وكذلك فن التصوير ، الذي لا يشتد فيه حضور الموضوع ، على النحو الذي نجده في الآداب التي تعتمد على اللغة ، وهي الأداة الاعم ، والاكثر دقة في التعبير الانساني ، ولا تستطيع الوسائط المادية الاخرى في الفنون — مثل الجص والرخام ، والمعدن ، واللون والموسيقى — ان تنافسها من هذه الناحية .. ولذلك فالاعمال الفنية بما فيها الأدب لديها ذلك التأمل في الاشياء المستقلة عن العقل ..

ولهذا فإن العصر الجمالي في النصف الثاني من القرن العشرين ارتبط بفنون بعينها ، ولم يعد مقبولا ، تقديم نظرية جمالية (استطيقية) لمجمل الخبرة الفنية ، ومستوياتها ، وإنما لابد أن يكون هذا الحديث متعينا ، بمعنى ان يكون مرتبطا بفن من الفنون . فكان من المألوف ان يقدم المفكر فلسفة جمالية « لكل » الفنون ، دون ان يراعي الفروق النوعية بينها وطبيعة كل منها وقد ساعد على ذلك المعيار القيمي المطلق الذي كان ينطلق منه

(*) لعل هذا الطابع الخاص للموسيقى ، هو الذي جعل جدانوف يطلب من الموسيقيين ان يتخلوا عن الصورية ، ويملوا السيمفونيات التي يرى انها تفتح بابا للغموض ، وان يبدعوا اوبرا ، واغنيات ..

المفكر ، ولم يعد مقبولا ، وبالتالي بدأ يظهر علم الجمال الادبي ، وعلم جمال السينما ، وعلم جمال التصوير ، والنحت والعمارة ، والموسيقى ، وهكذا ، ونقدم كل استطيقا توصيفا للخبرة الجمالية المرتبطة بهذا الفن في عناصره الثلاث ، الفنان ـ العمل الفني ـ المتلقي .

ولكن البعد الذي جعل من الجمالية الماركسية مصدرا من مصادر النظرية ـ النقدية في رؤاها الجمالية ذلك البعد الجدلي الذي يتمثل في المنهج الذي يقيم علاقة معقدة بين النتاج الفني والحياة الانسانية ، وتطوير هذه العلاقة في اتجاه يقوم على نقد النظم الشمولية ولعل الحوار الشهير بين بريخت ولوكاتش قد ساهم في تمهيد المناخ لدراسات تتجاوز البعد الواحد في ادراك الظاهرة الجمالية . فإذا كان الفكر الجمالي منذ كانط يقدم تحليلا فلسفيا لنشاط الانسان الجمالي كنشاط متخيل ، فإن الماركسية تقدم هذا ايضا ، لكن الفرق الجوهري بينهما ان كانط كان يتوقف عند الذات الفردية ، بينما تحلل الماركسية الانتاج الانساني في سبيل تضمين شروط عالم يبحث عن ايقاعه الداخلي ، وتشترك الجمالية الماركسية مع الاتجاهات السابقة في ان الفن ليس استعادة لما سبق ان شاهدناه او تقليدا اعمى لما سبق ان وجد ، بل خطة رمزية تطل على المستقبل وتكشف بالتالي عن امكانات الانسان المبدعة ، ولكن الماركسية كانت تحاول الكشف عن المعنى او الدلالة او المغزى من العمل الفني ، بينما حاولت الاتجاهات الاخرى توصيف امكانات العمل الفني وبيان موقعه من مجمل التجربة الانسانية .

ولعل التفاوت الممكن بين التطور الاقتصادي والتطور الثقافي ، هو الذي كشف قصور هذه النظرية ، لأنه يتطوى على امكانية التناقض بين الانسان والفنان ، بمعنى انه لا يمكن رد العلاقات الى بعد واحد يتمثل في العلاقة بين البناء الفوقي الذي يتأثر بالشروط التي تلحقها البنية التحتية . وقد استطاع جورج لوكاتش ان يتجاوز هذه الاشكالية في الجمالية الماركسية ، وذلك حين اعاد صياغة قضية المضمون ، التي كانت الماركسية توليها اهمية كبيرة ، ورأى وحدة الشكل والمضمون هي التي ينبغي ان تبرز لتجاوز هذه الاشكاليات التي تنم عن وعي زائف ، ينطلق من المجرد ، وليس من الوعي الممكن ، ولهذا يميز

لوكانتش بين الانعكاس العلمي والانعكاس الفني ، فالأول يقدم صورة تصورية للواقع ، في حين يصور الأخير الواقع من خلال المخيلة ، وهكذا يعنى أن الفن لا ينتج إذن عن مجرد إدراك حسي بل عن إدراك حسي وتحدد صورته المخيلة ، وبالتالي فهو صورة إيمائية ، تعتمد على التمثيل الحكائي وليس التصور(١٠) ، فيكون تصوير جمالي للواقع هو ملىء بالانفعالات ، بحيث تصبح الانفعالية عنصرا مؤلفا ضروريا في التكوين الفني . وهذا ما استخدمه أدورنو أيضا في تحليلاته ، وعمقه بالاستعانة بالتحليل النفسي الاجتماعي .

ـ المخيلة واليوتوبيا :

اهتمت النظرية النقدية ، بدراسة الخيال ، وعلاقته بالواقع ، بهدف فهم الإنسان من الناحية النفسية والاجتماعية ، وموقع ملكة المتخيلة من البناء الإنساني الكلي وطبيعتها ومدى ارتباطها بالواقع ، والإنسان في مجمل أنشطته يرتبط بالواقع ، على نحو أو آخر ، غير أن فرويد يشير إلى المتخيلة باعتبارها القيمة العقلية الوحيدة ، التي لاتزال حرة إلى حد بعيد تجاه مبدأ الواقع(١١) ، ولكن الاعتراف بالنشاط الذي يقوم على الخيال بوصفه عملية عقلية لها قوانينها الخاصة ، وتخضع لنظام نفسي خاص ، ليس جديدا في علم النفس ، وفي الفكر الفلسفي ، فلقد سبق لكانط في نقده لملكة الحكم ، أن بين الاختلاف بين العقل النظري والعقل العملي من جهة وملكة الحكم من جهة ثانية ، ولكن إسهام فرويد يتمثل في إبراز نشوء هذه الملكة من صيغ الفكر ، واستبعادها لمبدأ الواقع ، فهذه الملكة مهمتها نسج التصورات الخيالية التي تبدأ من لعب الطفل ، كنشاط حر ، وتستمر إلى المراحل المتأخرة كحلم يقظة ، ويلغي اعتماده على الموضوعات الواقعية ، ولعل لفرويد قد التقط هذا البعد من فلسفة شيلر حول نظريته الجمالية التي ربطت بين اللعب كنشاط جمالي وبين الحرية(١٢) ، والمتخيلة هي أداة الإنسان ضد القمع ، الذي يسيطر على الإنسان من خلال الواقع ، الذي يشتد حضوره في البناء المنطقي العقلي ، ولذلك فإن العلاقات التي تقيمها المتخيلة مختلفة عن تلك التي يقيمها النشاط المنطقي ، والتي

يهمه المطابقة بينهما وبين الواقع ، بينما تتسمى المتخيلة للتحرر من أسر العقل المنطقى الذى يخضع لعلاقات الواقع ، ولهذا ترتبط المتخيلة بالحلم لأنهما تحتفظ ببنية النفس قبل تنظيمها من منظور الواقع ، ويحتفظ بصورة الوحدة بين العام والخاص ، فالخيال ، أو المتخيلة(١٢) نشاط انسانى حر ، لأنه لا يهتم بالمردود الذى يعود عليه من جراء نشاطه ، بينما الملكات الأخرى العقلية تتحرك وفقاً لقوانين الواقع ، لأنها مرتبطة بالمردود الذى يعود عليها ، وبالتالى فهى تعمل وفقاً لهذه الغاية ، ولهذا يستخدم الانسان حواسه ، وغرائزه بشكل قمعى ، ويكبت ما لديه من رغبات ، لكى يتسنى له الحصول على المردود الذى يريده من انفعاله ، حتى لو أدى هذا الى حذف ذاته كفردية متعينة ، لهما ارتباط بالكل التى تبغى التوحد معه ، ولهذا يدافع التخيل ضد هذا السلوك السائد فى حياة الانسان ، لانه عملية عقلية مستقلة ، تتمتع بقيمة حقيقية خاصة ، وهى تجاوز الواقع الانسانى المتناقض .. بل إن التخيل يحاول تحقيق هذا التوافق بين الفرد والكل ، بين الرغبة وتحققها ، وبين السعادة والعقل عن طريق الحلم اليوتوبى ، الذى قد يمتد الى الوهم ، ولكن حقائق التخيل لا تتجسد الا إذا تجسدت فى أشكال ، والخيال الذى لا يتحول الى شكل ، بحيث يمكن ادراكه وتفهمه فانه لا ينتقل الى مجال الفن لان الشكل ينقله الى الموضوعية ، بل يبقى اسيرا للذاتية الضيقة التى لا يمكن فهمها او ادراكها ، وبالتالى لا يمكن تحقيقها فى الواقع ، أو نقلها للغير من خلال التجربة الجمالية للعمل الفنى .

فالخيال حين يقدم شكلا ، فإنه يقدم صورة من صور الوعى بالواقع التى تتجاوز المكبوت والممنوع ، ويقوم بذلك بوظيفته المعرفية ، وهكذا فإن الخيال يقودنا الى الاستطيقا . فنعثر وراء الصورة الاستطيقية على الانسجام بين الحس والعقل الخيالى الذى كان قد كبت بواسطة منطق المردود ، الذى يسيطر على الانسان ويكبت هذا الجانب من ملكاته . فالفن هو رجوع ما كان مكبوتاً باجلى صورة ، وليس ذلك على المستوى الفردى فحسب ، ولكن على المستوى التاريخى الجماعى أيضاً ، لأن التخيل الفنى يعطى للتذكر اللاشعورى صورة التحرر الذى تمعه قوانين الواقع التى تهتم بالمردود المادى المباشر .

وقد اوضح ادرنو هذا فى كتابه « فلسفة الموسيقى الحديثة » حيث بين ان الفن — تحت سيطرة مبدأ المردود الواقعى — يعارض المؤسسات القمعية بصورة الانسان من حيث هو ذات حرة ، ولكن الفن فى ظروف اللاحرية لا يستطيع ان يقدم صورة الحرية إلا بوصفها نفيا للاحرية . فالعمل الفنى الحقيقى يسعى لنفى استلاب حرية الانسان ، وذلك عن طريق تأكيد الشكل الاستطيقى ، لأن قوانين هذا الشكل تنفى القوانين المضادة للحرية(١٤) .

وليست مهمة الفن نقد الواقع ، وقوانينه ، التى تقوم على مبدأ المردود ، لانه إذا قام الفن بذلك ، فإن هذه المهمة تحمل — فى ذاتها — فشلها الخاص ، ذلك لأن الفن يرتبط بالصورة الجمالية ، وإذا ارتبط بمضمون الواقع ، فإنه حين ذاك يؤكد الواقع ولا ينفيه . فلكى يحقق الفن نفى الاستلاب واللاحرية ، فإنه ينبغى ان يظهر اللاحرية فى الفن ، بوصفها الواقع الذى تم تجاوزه والتحكم فيه ، وهذا التحكم يجعل الواقع يخضع لمعايير جمالية ، اى يخضعه لمعايير التخيل الانسانى ، وبالتالى يحرم الواقع من حضوره المتألف لدى الانسان كواقع موجود لا يمكن تجاوزه .. فالقيمة المشروعة للتخيل الجمالى لا تخص الماضى وحده ، ولكنها تشمل المستقبل ايضا ، لان اشكال الحرية والسعادة التى يحرمها الفن ، تميل الى تحرير الواقع التاريخى ، فهو فى رفضه قبول التحديدات المفروضة على الحرية ، كاشياء نهائية ، من قبل قوانين الواقع ، تقوم الوظيفة النقدية للتخيل بتقديم عالمها الخاص .

وقد تابع هربرت ماركيوز آراء ادورنو هذه ، وفكرها فى كتابه ايروس : الحب والحضارة ، فبين ان رفض الفن للواقع ، هو صورة احتجاج على القمع غير الحتمى(١٥) ، ويسمى الفن — عبر صوره واشكاله الجمالية المكفاح من اجل تحقيق الشكل الاسمى للحرية وهو الحياة بدون قلق ، فالانسان فى حياته اليومية الواقعية يساوره القلق بكل اشكاله وانواعه على كل جانب من حياته ، والفن هو الوحيد القادر على تحقيق هذه اليوتوبيا ، التى يختفى فيها هذا القلق ، فالعقل الجمالى ، إذا صح هذا التعبير ، هو عقل ينفى العقل الذى عبر عن نفسه فى عقلانية مبدأ المردود ، فهو الصورة الوحيدة للعقل التى يتعامل بهذا الواقع ، وقد انتقل

هـذا المبـدأ الى المؤسسات ، واستخدم العقـل كـأداة لتنفيذ برامـج هـذه المؤسسات طبقـاً لمبـدأ المـردود ، وتحـول العقـل بالتـالى الى أداة للقمـع وكبت الحـرية ، فالتقسيم الاجتماعى للعمـل يهتـم بمـدى ما يقدمه هـذا التقسيم من نفـع للجهـاز الانتاجى القـائم ، أكثـر ممـا هـو لصالح الفـرد ، وأصبحت الانتاجية ــ وهى غـاية مبـدأ المردود ــ غـاية فى ذاتهـا ، رغـم أنهـا بدأت كوسيلة لسـد حاجات الانسـان ، والتقليـل من العـوز .

وهـذا ليس مرتبطـاً بالنظـام الرأسمالى فحسب ، وإنمـا نجـده أيضـاً فى النظـام الاشتراكى أيضـاً .. ولهـذا فإن العقـل الجمـالى يسعى الى اكتشاف مبـدأ جـديد للحيـاة ، خـارج مبـدأ المـردود ، الذى تحـول لبنيـة عقليـة للعصـر ، جعلت من هوركهايمر وأدورنـو يوجهان نقدهمـا للعقـل المعـاصر(١٦) ، ويدعـوان الى نقـد العقـل لذاتـه ، ليعـاود دوره فى السيطرة على الطبيعـة والتحكم فى تحويلها الى محيـط طبيعى ملائـم لنمـو الانسان وإطـلاق الطاقـات الكامنة فيـه ، وتحقيق الحرية ، ولكنه فى عصرنا الراهن تحـول العقل الى أداة مضادة للحرية ، وأصبح أداة فى يـد تكنولوجيا انتاج الأدوات ، لتنميـة الانتاج والاستهلاك ، تحت وهـم تطـوير الحضـارة الانسانية ، بينمـا الحضـارة الحقيقية ، ليسـت فى عـدد السيارات وأجهـزة التليفزيون والطـائرات ، فهـذا تبـرير لتواتر القمـع واستمراره ، وهـو ما يقـوم على مبـدأ المـردود ، وإنمـا الحضـارة هى تحـرر الانسـان الاستبطانى والخارجى من سيطرة الأشـياء فيزيقياً وعقليـاً ، بحيث يشـارك الانسـان فى تعـديل تقسيم العمـل ، وتعـديل صـورة الحيـاة اليومية التى يتبناها بحيث يمـكن أن يحـرر جـزءاً من وقت الانسـان وطاقته لكى تنطلق ملكاته فى ممارسـة حـرة خـارج مجـال العمـل الاستلابى .

فالآلية التى تسيطر على حيـاة الانسان المعـاصر ، تجعـله يدور فى دائـرة جهنميـة تمتص وقتـه ــ وهـو كـل وجـوده ، لأنـه يساوى عمـره ــ وطاقتـه فى مجـالات مضـادة لحريته على المستوى الوجـودى والطبيعى ، ودون أن تترك لـه مسـاحة لكى تمين حريته .. وبالتـالى فـلا يمكن تجـاوز مبـدأ المـردود ، عن طـريق التـأمل ، ونزيـد من وقت الفـراغ ، ولا من طـريق الوعـظ ، والارتقاء بالوجـود الانسانى والرفـع من مستوى معيشته ، فمثـل هـذه الأفكار تنتمى الى المجـال

الثقافى التابع لمبدأ المردود فإنه ، وإنما يتم عن طريق اعادة توجيه الصراع على الوجود ، لأن هذا سيتضمن تحويلا جاسما لهذه الحركية ، وهذا لن يتأتى إلا بنقد مبدأ المردود ، واكتشاف صيغ اخرى للحياة عن طريق التخيل ، لأنها تتضمن حرية الرفض ، وهى اداة معرفية لليوتوبيا المعاصرة ، التى تخرج عن نطاق العقل القمعى النظرى والعملى .. ونجد هذا فى تاريخ الانسانية فى نقدها لكل مرحلة من خلال « ابطال الثقافة » الذين ظلوا عبر التخيل ، يرمزون الى المواقف والأفعال التى حددها مصير الانسانية ، ونجد هذا فى صورة برومثيوس ، وديونيزيوس اللذين يرتفعان بالانسان فوق الزمن .

هذا التحول يتم حين يتحول التعب الى لعب ، والانتاجية القمعية الى انتاجية حرة ، وهو التحول الذى ينبغى أن يسبقه الانتصار على الحاجة (الفقر) ، فهذا هو العامل المحدد للحضارة الجديدة التى ينبغى ان ينشدها الانسان فى عالمنا المعاصر ، وهذا يجعل من النظرية النقدية مستفيدة من الأساس الماركسى لنقد المجتمع الراسمالى ، لكن أدورنو يعمق هذا ، ويقدم نقدا للمجتمع الاشتراكى أيضا . وحين ننقل الجمالية من المجال الاجتماعى الى افق أوسع ؛ وهو المجال الثقافى ، ابرز علاقة الفن بأدوات الاتصال ، وأشكال السلطة فى المجتمع .

— مجال الاستطيقا :

(تأسيس الاستطيقا كعلم مستقل يعارض سيادة العقل القمعية)

إن الاستطيقا تفقد حريتها حين تدعى لذاتها وظيفة واقعية ذات تأثير فى حل مشكلات الواقع بشكل مباشر ، فالاستطيقا تحاول من طريق الاشكال الجمالية أن تتجاوز واقع القمع ، وتجسد عالمنا حرا . وبالتالى فإن مجال الاستطيقا ليس معيارا لمسلحة اى مبدأ فى واقع ما ، وهى كالتخيل — لا واقعى — فى ماهيته ، ولكن ينازع البعض الى القول بأن الاستطيقا يمكن ان تلعب دورا فى الحياة ، من طريق الاعلاء والزخرف الثقافى ، او باعتبارها اهواء شخصية ، فالوجود الجمالى بهذا المعنى اقل مرتبة امام محكمة العقل

النظـرى والعمـلى ، ولكن هـذا التصـور تابـع للقمـع الثقـاق ، الذى يزيـد ان يتسـوق كـل شىء وفقـا لمبـدا المـردود ، بحيث يكـون داخـل البنـاء وليس خارجـه .

ولهـذا لابـد علينـا ان نحـدد الدلالة الاصلية لدور الاستطيقا فى تاريخ الفـكر الفلسفى ، ليتسنى لنـا ادراك الدور الذى قامت بـه النظرية النقـدية فى مجـال الاستطيقا(١٧) .

وتسـتند النظـرية النقـدية فى تحليلاتها لمجـال الميتافيزيقا الى فلسفة كـانط الذى وجـد فى الاستطيقا ملـكة ثالثـة تقيـم وسـائط العلاقات بين العقـل النظـرى والعقـل العمـلى ، بمعنى انهـا تقـدم حـداً اوسـط بين مجـال الطبيعة ومجـال الحـرية رغـم انـه يخلط بين الدلالة الاصلية لكلمـة الاستطيقا التى تنتمى الى الحـواس ، وبين تطبيقـه الجـديد ، الذى ينتمى الى الجمـال خاصـة فى مجـال الفـن ، وفى كتـاب (نقـد ملكة الحـكم) لا يظهـر مجـال الاستطيقا ، إلا بوصـفه الملكة الثالثة للفـكر ، ولهـذا تبـدو وظيفـة الاستطيقا رمـزية ، ويظهر هـذا واضـحاً فى الفقـرة رقـم (٥٩) من كتـابه السابق الذكـر ، حيث يـرى فى الجمـال رمـزاً للاخلاقية(١٨) ، فالاخـلاق لديـه هى مجـال الحـرية التى تتجسـد فى قـوانين تفرضـها على ذاتهـا ، والجمـال يرمـز الى هـذا المجـال بقـدر ما يبـرز بشـكل حـدسى واقـع الحرية . ولهـذا فالاستطيقا تشـكل لـدى كـانط مكـاناً مركـزياً بين الحساسية والاخـلاق . وقـد اوضـح كـانط الشروط الواجب توافرها فى الاستطيقا الترانسندنتالية ، من خـلال تحليـله للحساسـية ، والفهـم ، وعلاقتهما بالتخيـل والادراك فى كتـابه « نقـد العقـل النظـرى الخـالص » ، كمـا اوضـح الوظيفة الجمالية فى « نقـد ملكة الحـكم » . وقـد ابـرز هيدجر الدور المركـزى للوظيفـة الجمالية فى مجمـل مذهب كـانط الاستطيقى بين الحساسية والاخـلاق(١٩) .

فالتجربة الاساسية فى مجـال الاسـتطيقا هى التجـربة الحسـية ، ذلك لان الادراك الجمـالى هـو فى جوهـره حـدسى ، وليس تصـوراً ، وتقـوم طبيعـة الحساسية على « بعـد الاستقبال » ، بمعنى ان الادراك الجمـالى يحـدث نتيجـة للاثـر الواقـع على الحـواس من قبـل الموضوعات المعطـاة ، ولهـذا فـان تصـور موضـوع مـا فى شـكله

الخيالى ، هو أمر « جميل » لأنه من انتاج التخيل ، وهو تخيل جمالى مبدع ، ذلك انه ينشىء الجمال فى التركيب الحر الذى يتميز به . وخلال التخيل الجمالى تصنع الحساسية المبادىء الصحيحة بصورة كلية لنظام موضوعى . والمقولتان الاساسيتان المحددتان لهذا النظام ، هما « الجمال غاية فى ذاته » ، « والجمال يبدع قانونه الخاص » وهاتان المقولتان تدلان على جوهر نظام لا نفعى وخاصيتهما المشتركة هى تحقيق المتعة الجمالية من طريق اللعب الحر الملكات المحررة عند الانسان ، وقد انتزع شيلار من المفهوم الكانطى تصور جديد للحضارة .

ففي استطيقا كانط ، نجد الشكل يحتل موقع الصدارة ، لأنه أيا كان الموضوع الجمالى « شيئا أو حيوانا أو انسانا » فإنه لا يتم الحكم عليه — جماليا — وفق منفعته ، أو غايته ، وإنما يؤخذ كغاية فى ذاته ، وبالتالى يهتم المبدع بأبعاده الداخلية ، ففى التخيل الجمالى ، يتم تصور « الموضوع الاستطيقى » بوصفه موضوعاً حراً من جميع العلاقات والخصائص التى تربطه بغيره ، أى بوصفه كائنا هو ذاته حرية .

ولهذا تختلف التجربة الجمالية عن تجربة الحياة اليومية كلية ، لأن التجربة اليومية ، تهتم بأى موضوع من زاوية منفعته ، وكوسيلة لقضاء حاجة مباشرة ، وكذلك تختلف التجربة الجمالية عن التجربة العلمية ، المرتبطة بنسق مفاهيمى منسق ، بينما التجربة الجمالية تدع الموضوع يكشف عن وجودة الحر ، لأنها تعتمد على التخيل ، فتغدو كلا من الذات والموضوع أحرارا بمعنى جديد ، ويترتب على هذا التغير الجذرى فى الموقف من الوجود ، صفة جديدة للمتعة الجمالية التى يصنعها الشكل الذى يتكشف الموضوع من خلاله الآن(٢٠) ، ذلك أن شكل الموضوع الجمالى الخالص ، يستدعى وحدة فى الكثرة ، وتوافقا بين الحركة والعلاقات التى تمثل حسب قانونه الداخلى الخاص ، فتصبح تجليا خالصا ، ويتفق التحليل مع الدلالات الادراكية الحساسية « ادراك العالم من خلال الحواس » التى تعتمد فى بينتها على الزمان والمكان » ، وهذا التوافق يقيم انسجاما بين الملكات العقلية ، وهو نتيجة للانسجام الحر للموضوع الجمالى .

والنظام الجمالى ، أو الانسجام « Harmony » يحدث نتيجة

للنظام الذى يحكم لعب التخيل ، والقوانين التى ينتظم من خلالها الموضوع الجمالى هى ذاتها حرة ، لانها ليست مفروضة من أعلى ، وهى غير مرغمة على تحقيق أهداف معينة ، وهى بالتالى الشكل الخالص للوجود ذاته ، ولهذا فان التطابق مع القانون الجمالى نربط بين الطبيعة والحرية ، اللذة والأخلاق .

وهكذا يتبين لنا أن النظرية النقدية استندت الى فلسفة كانط ، التى تقوم فى بنيتها الجوهرية على نقد التفكير الفلسفى وتأسيس رؤى جديدة ، وهذا (النقد) هو قاسم مشترك بينهما .. وقد حاول فلاسفة مدرسة فرانكفورت دفع محاولة كانط الى اقصى مدى ممكن فى نقد المبدأ الذى تقوم عليه الحضارة المعاصرة ، وهو مبدأ المردود ، وقد ربطوا هذا بالجمالى ، حين تبنوا مفهوم كانط من مجال الأستطيقا بوصفها الوسط الذى تلتقى فيه الحواس بملكة الفهم ، ويتحقق هذا التوسط من طريق التخيل ، وبذلك يظهر السعى الفلسفى لايجاد وسيط فى المجال الجمالى بين الحساسية والعقل ، بوصفه الطريق نحو اعادة التوافق بين الوجود الانسانى والمحيط الطبيعى والاجتماعى المنفصلين عن طريق مبدأ الواقع القمعى .

ويتضمن التوافق الجمالى تعزيز الحساسية الجمالية لانها تعارض طغيان العقل .

وقد حاول فريدريك شيللر فى كتابه « رسائل حول التربية الجمالية للانسان » (١٧٩٥) ، الذى كتبه تحت تأثير كتاب « نقد ملكة الحكم » لكانط ، الى البحث عن مبدأ جديد للحضارة ، يستند الى القوة التحريرية للوظيفة الجمالية(٢١) .

وساهم شيللر فى تأكيد استقلال هذا العلم « الاستطيقا » الذى يصور الموضوعات دون أن تكون حاضرة ، وانما يتخيلها ، ولم تكن هناك ثمة استطيقا ينظر اليها كعلم يتعلق بالخبرة الحسية ، يقف نداً للمنطق بوصفه علماً للفهم التصورى ، ولكن منذ حوالى القرن الثامن عشر ، ظهرت الاستطيقا بوصفها نهجاً فلسفياً جديداً ، لنظرية الجمال والفن ، ويعتبر الكسندر باو مجارتن A. Baumagraten أول من عرف اللفظ فى استخدامه المعاصر ، ولكنه تغيرت دلالته من الاتصال بالحواس فحسب الى الاتصال بالجمال والفن .

والتـاريخ الفلسفي لكلمـة الاستطيقا يلين ــ من منظـور مدرسـة فرانكفورت ــ المعالجة القمعيـة التي تلقاهـا التجـربة الحسية ، وتنسحب ايضـاً على التجـربة الجسـدية ، ولهـذاً فـإن تاسيس الاستطيقا ــ بهـذا المعنى الجـديد ــ كعـلم مستقل ــ في هـذا التاريخ ، هـو معارضة لسـيادة العقـل التصورى القمـعى . وقـد حـاول ملاسفة النظـرية النقـدية إبـراز المكانة المركـزية التي تشغلها الوظيفة الجمالية ، وجعلهـا مقبـولة وجـودية ، وذلك بالاستناد الى طابعها الحسى ، ومعارضة ما يلحق بهـا من تشـويه ، نتيجـة النظـر إليهـا من خـلال مبـادىء الواقـع .

ولهـذا يقـول هـربرت ماركيـوز :

« إن النهـج الجمالى يقيـم نظـام الحساسية باعتبـاره مناقضاً لنظـام العقـل . وإنـه في ادخـال هـذا المفهوم الى فلسفة الحضارة ، فـإنه يتجه الى تحـرير الحواس والتى بدلا من أن تدمـر الحضـارة ، فإنهـا تقـدم لهـا قاعدة اشد احكاماً وتزيد الى حـد بعيد من ممكناتها »(٢٢) .

فمـا تدركـه الحسـاسية ، او ما يمكن لهـا ان تدركـه ، باعتبـاره حقيقيـا ، تدركـه على هـذا النحـو ، حتى حيـن يـراه العقـل ليس حقيقيـا ، وعلى هـذا فـإن مبـادىء وحقـائق الحسـاسية تؤلف مضمون الاستطيقا ، وهـدف الاستطيقا هـو بلـوغ كمـال الادراك الحسـى ، وهـذا الكمـال هـو الجمـال ، وهنـا تكـون الخطـوة قـد انجـزت في تحـويل الاستطيقا من عـلم للخبـرة الحسـية الى عـلم الفـن ، ومن نظـام للحسـاسية الى نظـام للفـن ، وعلى قـدر ما تقبلت الفلسـفة قيـم مبدأ الواقـع فإنهـا تبتعد عن الفـن ، لأنـه يتطلع الى حسـاسية حـرة من سـيطرة العقـل ، وحقيقـة الفـن تقـوم عـلى تحـرير الحواس باعـادة توافقها مع العقـل .. وهـذا ما حـاول هيجـل معالجته في نظـرية الفـن لديـه ، ففي الفـن ، تمتلك المـادة حريتهـا ، وتلتقى بكـل ماهـو طبيعى وحسى بحيث يعبـر عن كـل حركات الـروح .

وفي مجـال الاستطيقا يتـم الإعتراف بحقيقـة ذات معـايير مختلفة تمـاماً ، عن الواقـع الذى يخضـع لمبـدأ المـردود ، حتى لـو بـدت هـذه الحقيقة لا واقعية ، لكن هـذا الإعتراف لا يتـم الا من خـلال الأصل

الحسى (المكبوت طوال التاريخ) ، واللذة التى تعبر عن نفسها فى الشكل الجمالى الخالص ، وهذا التطابق بين الحواس والشكل يتم من خلال التخيل ، الذى يتحول لواقعة وجودية ، يتجاوز الانسان ونفى الواقع الذى يعيشه الانسان المعاصر ، المستعبد الى درجة النقل الرتيب ومهنته الجزئية ، التى تجعل منه ظلا باهتا لخبرته ومهنته ، وتنفى عنه الطابع الانسانى . والانسان يعتمد على غريزة الشكل لنفسه فى انقسام الحضارة المعاصرة ، وهى غريزة حرة ، تعتمد على اللعب ، بمعنى النشاط الذى لا يبغى من ورائه منفعة مباشرة ، لان قصده هو الجمال ، وهدفه هو الحرية .

وقد استفادت النظرية النقدية من تحليل شيللر لهذا المفهوم (اللعب) ، رغم انه كان يقصد حل مشاكل سياسية تعترض عصره ، وتحرير الانسان من شروط الوجود اللاانسانية ، وذلك عن طريق غريزة اللعب ، وهى ليست لعبة بشىء من الاشياء بل تجاوز الحاجة والقهر الخارجى ، وتجريد الوجود من الخوف والقلق .. ولكن التحرر تجاه الواقع لدى شيللر ليس سوى حرية مثالية ، او حرية داخلية ، وقد اوضح شيللر هذا فى تفرقته بين الشاعر العاطفى والشاعر الساذج ولذلك هو يلح على هذه الحرية الداخلية ، بمعنى ان يكون الانسان حرا فى ان يلعب مع ملكاته وممكناته الفاعلة ، من خلال التربية الجمالية ... التى تعلمه الحرية مع ممكنات الطبيعة ، ولذلك فان عالمه هو عالم الظواهر ، اى عالم الحواس التى تخضع لبنية المكان والزمان ، والنظام الذى ينشده الانسان من خلال التربية الجمالية هو نظام الجمال عن طريق التخيل ... (٢٣) ..

وإذا ما أصبحت غريزة اللعب مبدأ للحضارة ، فانها ستحول الواقع تماما ، ولن يبقى الانسان فى الطبيعة بوصفه مسيطرا على الانسان — كما فى المجتمع البدائى — ولا بوصفه مسيطرا عليه من قبل الانسان كما فى حضارة اليوم ، ولكن ستغدو الطبيعة والعالم الموضوعى بوصفهما موضوعين للتامل ، وتتحرر الطبيعة من استغلال الانسان لها على نحو مدمر ، وتكشف انه عن غنى صورها ، وبالتالى ستفتح التجربة الجمالية حدا للانتاجية الاستغلالية التى تحول الانسان الى اداة للكد والتعب .

هوامش الفصل الأول :

1 - Jay, M. : The Dialectical Imagination. A history of the Frank Fort School and the Institute of Social Research, 1923 - 1950 (Boston : Little Brown and Co., 1973).

انظر الفصل الأول والثاني من هذا الكتاب ، حيث قدم المؤلف دراسة تاريخية لكيفية نشوء هذه المدرسة ، وأهم أعلامها ، وأفكارها الرئيسية ، والكتاب وثيقة هامة ، لأن ماكس هوركهايمر قام بتقديمه ، وهو من أبرز مؤسسيها ، وهذا يعني اعتماده بما جاء فيه من الناحية التوثيقية ، لا سيما أن كثيرا من أعضاء المدرسة تثار حولهم علامات استفهام عديدة ، نتيجة لانحدارهم من أصل يهودي ، رغم تفكيرهم العلماني وانتمائهم لليبرالية الألمانية ، لكن شعورهم بالاضطهاد عمق العداء لديهم ضد النازية .

ويتكون الكتاب من مقدمة وثمانية فصول ، قدم في الفصل الأول دراسة عن كيفية نشأة معهد العلوم الاجتماعية في جامعة فرانكفورت ، وعرض للسنوات الأولى في بداية نشاط المعهد ، ثم قدم في الفصل الثاني الأصول التكوينية للنظرية النقدية في تاريخ الفكر الفلسفي ، وكيف أنهم استفادوا من تاريخ النقد في الفكر الفلسفي لا سيما لدى كانط ، ونيتشه . وفي الفصل الثالث يقدم المؤلف اجابة على سؤال : كيف استفادوا من التحليل النفسي في بحوثهم الاجتماعية والفلسفية ، وفي الفصل الرابع يقدم تحليلا للدراسات الأولى للمعهد من السلطة . وفي الفصل الخامس يعرض لوجهة نظر المعهد لظاهرة النازية ، التي اضطرت أعضاء المعهد الى الهجرة من المانيا ، وفي الفصل السادس يقدم المؤلف بشكل عام من النظرية الجمالية ونقد ثقافة الجماهير ، أو ثقافة رجل الشارع ، Mass Culture ، وفي الفصل السابع يبرز المؤلف نزول أعضاء المعهد للعمل الميداني لاختبار تحليلاتهم النظرية ـ ابتداء من عام ١٩٤٤ ، وفي الفصل الثامن : نحو فلسفة للتاريخ ، نقد التنوير . وكما هو واضح من استعراض عناوين الكتاب ،

يحتو علم الغاية ، ولاسيما أن به ببليوجرافية وافية لأعمال مدرسة فرانكفورت وما كتب عنهم .

— بيير زيما : النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي ، ترجمة : عايدة لطفي ، مراجعة : د. أمينة رشيد ، د. سيد البحراوي ، دار الفكر ، الطبعة الأولى — القاهرة ١٩٩١ .

٢ — رمضان بسطاويسي : الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية . مجلة ألف . الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، العدد العاشر ١٩٩٠ ص ١١٠ — ١٢٢ . ولم أكرر هذا البحث هنا ، لأن هدفه كان التعريف وتقديم فكر أدورنو .

٣ — رمضان بسطاويسي : علم الجمال لدى جورج لوكاتش . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ١٦٣ وما بعدها .

٤ — انظر في تفصيل ذلك الدراسة الهامة التي قدمها كارل مانهايم : الايديولوجيا والطوباوية ، ترجمة د. عبد الجليل الطاهر ، مطبعة الإرشاد ، جامعة بغداد ١٩٦٨ ، وكذلك دراسة كارل بوبر : بؤس الايديولوجيا ، نقد مبدأ الأنماط في التطور التاريخي ترجمة عبد الحميد صبره ، دار الساقي بيروت ١٩٩٢

٥ — هربرت ماركيوز : البعد الجمالي نحو نقد للنظرية الجمالية الماركسية ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٢ ص ٨ .

٦ — راضي حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر — دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٦ ص ١٠٨ .

7 - Dane Laing : The Marxist Theaory of Art, Humanities Press, New Jersey, 1978 P, 35

8 - Hegel : Aesthetics : Lectures on Philosophy of fine Art, Trans by, T. M. Knox, Two Volumes Oxford University Press, 1975 P, 881 socand Vol,

٩ - هنري آرفون : الجمالية الماركسية ، ترجمة جهاد نعمان ، منشورات عويدات ، بيروت - باريس ١٩٨٢ ص ٢٥ .

١٠ - فيصل دراج : دلالات العلاقة الروائية .
مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ١٩٩٢ ص ٨٠ .

وانظر له أيضا : الانعكاس والانعكاس الأدبي . مجلة ألف ، العدد العاشر ١٩٩٠ ص ٣٠ .

١١ - تلعب المخيلة دوراً هاماً إلى أقصى حد في البنية العقلية ، فهي تربط أعمق طبقات اللاشعور بأعلى نتاجات الشعور بالفن ، والحلم بالواقع ، وهي تحرس نماذج النوع ، والأفكار الخالدة ، ولكن المكبوتة للذاكرة الفردية والجمعية والصور المكبوتة للحرية . انظر لمزيد من التفاصيل حول العلاقة بين الغرائز الجنسية والتخيل من جهة وبين غرائز الأنا وفعاليات الشعور من جهة ثانية كتاب هربرت ماركيوز : الحب والحضارة ، ترجمة مطاع صفدي ، دار الآداب بيروت ١٩٧٠ ص ١٨٥ .

١٢ - يرى يونغ أن التخيل يتجه بصورة لا تمايز فيها مع جميع الوظائف العقلية الأخرى ، وهو الفعالية المبدعة التي تصدر عنها الأجوبة على جميع المشكلات التي يمكننا أن نحلها . وهو مصدر جميع الإمكانيات التي يؤلف فيها كلا من العالم الداخلي والعالم الخارجي وحدة حية كجميع المتناقضات النفسية الأخرى ولقد كان التخيل يقيم دائما جسراً صغيراً ما بين المتطلبات المتعارضة للذات والموضوع وما بين التعبير الخارجي والداخلي .

١٣ - أعمت النظرية النقدية باستطيقا فرويد ، وتحليلها ، هذه الاستطيقا التي تظهر بشكل واضح لدى سوزان لانجر في كتابها Feeling and Form الشعور والشكل (١٩٥٣) .

14 - Adorno : Aesthetic Thseory, P, 373.

١٥ - هربرت ماركيوز : الحب والحضارة ص ٢١٧ .

16 - Adorno and Horkhimer : Dialectic of enlightenment, P, 40.

17 - A, Hofstadter and R, Kuhns : (ed.) : Philosophies of Art and Beauty, The University of Chicago Press, 1976, P, Vix.

18 - Kant : Critique of Judgment, Trans - from German by J,H, Bernard, London 1914, Pargraph No, 59.

١٩ــ نوكس : النظريات الجمالية لدى كــانط ، وهيجــل وشــوبنهاور ، ترجمــة وتعليق وتقــديم د. محمد شفيق شــيا . منشورات بحسون الثقافية ، بيروت ط ١ ، ١٩٨٥ ص٣٤ .

٢٠ــ د. امــيرة حلمى مطــر : مقدمة فى عــلم الجمال . دار الثقافة للنشر والتوزيــع ١٩٧٦ ، القاهــرة ص ٧٦ ــ ٧٧ .

21 - Friedrich Schiller : On the Aesthetic education of man; in Aseries of letters translated with An introduction by : Reginal d, Senell, New Haven, yale University Press, 1954, P, 97.

٢٢ــ هــربرت ماركيــوز : الحــب والحضــارة ، ص ٢٢٥ .

23 - F, Schiller : on the Aesthetic educatien, P, 129.

الفصـــــل الثـــــانى

فلسـفة أدورنـــو النقــدية

- جــدل التنــوير .
- نقــد العقــل التماثلى : نقــد فلسفة الهــوية .
- نقــد الوضعية : نقــد العقــل الأداتى .
- جدليات السلب : العقــل والهيمنة .
- موقــع النظرية الجمالية من مشروع أدورنــو الفلسفى .

ارتبط المشروع الفلسفي لتيودور أدورنـو(٤) بالمشروع الجمالي ، بـل تعـد نظريته الجمالية ، تطبيقـاً لكثيـر من رؤاه الفلسفية التي تكونت لديـه عـلى مرحـلتين ، المرحـلـة الأولى التي اشـترك فيهمـا مـع هوركهايمر في تقـديم دراسـات تقـدم نقـداً للفـكر الفلسفي ، السابق عليهمـا والمعـاصر لهمـا ، ممـا مكنهمـا بعـد ذلك من تقـديم الصيغة الفلسفية المقترحة لمدرسـة فرانكفورت ، وتبلورت النظـرية النقدية كاتجاه فلسفي معاصر ، نقـدهما نقـداً للعقـل التماثلي ، كمـا يتمثل في فلسفة الهـوية عند هيجـل ، والعقـل الأداتي كمـا يتمثـل في الفلسفة الوضعية ، ونقـد أشكال السلطة المعـاصرة ، تهيمـن عـلى الأفـراد والجماعات ، وتكشف عن مراكـز الاستقطاب الخفيـة للتسلط والسيطرة ، وهـذه الممارسة النقـدية هي التي ساهمت في انجـاز المرحـلة الثانية من فلسفة أدورنـو التي قـدم فيهـا كتـابه « جـدل السلب » ، وساهمت أيضـاً في انجـاز المرحـلة الثالثة التي قـدم فيهـا كتـابه « النظرية الجمالية » .

ولا يمكن فهـم فلسـفة أدورنـو دون الاشـارة الى المفاهيم العـامة التي تحـكم مدرسـة فرانكفورت ، فحين عـاد أدورنـو الى ألمـانيا عـام ١٩٥٠ ، تابـع العمـل العـلمي للمدرسـة ، وعقـد ندوات دراسـية عن « هيجـل » . وانضم في ذلك الوقت ـ يورجين هابرماس الى مساعدي أدورنـو ، بالاضافة الى جـان بياجيه ـ وكانت العقـود الأولى من تاريخ مدرسـة فرانكفورت تحـت قيـادة هوركهايمر (١٨٩٥ ـ ١٩٧٣) الذي أبـرز الطـابع الماركسي الفرويدي في أعمـال المدرسة ، بالاضافة للتوجه النقـدي الراديكالي ، ولكن هـذا الطـرح لـم يلـزم كـل الأعضـاء ، في البحـوث والدراسات ، ممـا سـاهم في خـلق تعـددية نسبية داخـل المدرسـة ، وهـذا يرجـع الى تمـايز هوركهايمر وأدورنـو ، رغـم اتفاقهما حـول مبـادىء النظـرية النقـدية وأهدافها ، فلقـد تحـول هوركهايمر من ممثـل لاتجـاه اجتماعي علمي تقدمي الى ناقـد راديكالي للنظـم الليبرالية المتصـلة بالبيروقراطية ويـرى أنهـا تتجـه بالحضـارة المعاصرة الى اختـناق ضـخم تحت لـواء الرأسمالية ، أمـا أدورنـو ، فقد بـدأ من حيث انتهى هوركهايمر ، فقـد انطلق من الفلسفة التاريخية لفرض الاخفاق الحضاري الغـربي ، الذي كـان من نتائجه ظواهر مثـل العداء للسامية(٢) ، وينتقـد أدورنـو هـذا العـداء ، لأنـه يهـودي أولا ، ولأنه

ينتمي للنخبة اليسارية الالمانية ، التي كانت تلاقي الاضطهاد ثانيا ، ولهذا تحول لطرح تساؤلات ذات طابع وجودي حول فلسفة الهوية او العقل التماثلي ، واقترب بهذا الفكر من أرنست بلوخ(٣) ، ووالتر بنيامين ، وقاده هذا الى نشر عدة دراسات هامة مثل (جدل السلب) و (النظرية الجمالية) ، واهتم في كلا الكتابين بطرح تساؤل : هل يمكن اكتشاف « حقيقة موضوعية » في ظل « موضوعية التعمية » او المغالطة ، التي تمارسها المناهج المعاصرة ، التي تغفل دور الوسائط المادية ، والوظيفية الاجتماعية ، وغير ذلك في مجال الأعمال الفنية ؟ وقد استفاد ادورنو من والتر بنيامين(٤) في تطبيقاته العملية التي قدمها في اعماله ، وتبنى كثير من افكاره بهذا الصدد .

وقد حاول ادورنو في كتابه (جدل التنوير Dialectic of Enlightenment) بالاشتراك مع هوركهايمر أن يحدد سمات وخصائص العقل الحديث والمعاصر ، والكتاب يعبر عن صور العقل المختلفة داخل الحضارة الغربية(٥) ، فيهاجم ادورنو احد أشكال العقل المعاصر ، السائدة في أوروبا ، ويبرز الصراع الداخلي بين الثقافات الأوروبية ، من طريق مواجهة التعارض بين الغرب المستنير والمثاليا التي تبدو لدى البعض غير مستنيرة ، نتيجة لوصول النازية الى الحكم ، مما حدا بجورج لوكاتش Lukach الى تصوير التطور الثقافي الالماني باعتباره تطوراً مستمرا نحو الاسوا ، لانه يتم تدمير العقل بصورة تدريجية ، اثناء الحكم النازي ، مما ادى لشيوع هذا الرأي لدى الحلفاء كاداة ضد دول المحور (التي يتزعمها النازي)(٦) وهذا الكتاب ـ جدل التنوير ـ قد مكن أدورنو من ادراك جدليات التطور الثقافي الغربي ، على نحو اتاح له رؤية كانط وهيجل بوصفهم مطورين لهذا التاريخ الثقافي ، على عكس ما كان سائداً في تلك الفترة .

ولابد ان نشير الى أن كلمة الجدل Dialectic في كتابهما : جدل التنوير ، لا تستخدم بالمعنى الهيجلي ، ولكن أدورنو وهوركهايمر يريدان بها لفت الانتباه الى الجوانب المتباينة للطابع العقلي والتنويري والنقدي في الفكر الفلسفي في عصرنا الراهن . فقد تم الربط بين العقلانية والتقدم ، مما ادى لاتخاذ العقل موجها اليه في كل خطواته ، املا في تحقيق التقدم في العلوم الطبيعية ، ولاكتشاف

التكنولوجيا ، فاصبح العقل اداة ، للتحكم في الطبيعة والبشر ، والعلاقات القائمة بينهما لتحقيق هذا التقدم المزعوم(٧) .

وقد ربط أدورنو — بشكل تحليلي — بين مختلف اشكال التحكم والسيطرة في العصر الحديث ، مثل سيطرة الانسان على ذاته ، والتحكم في البشر (عن طريق اجهزة الاتصال) والسيطرة على الطبيعة ، كل هذه عمليات مترابطة ، لأن قدرات وامكانيات التحكم بالطبيعة مصحوبة — في رأيه — بالاضعاف من شدة اهتمام الانسان بحياته الداخلية والوجدانية والروحية(٨) ومع ذلك يبقى — في النهاية — الدافع الأساسي الذي تنطلق منه كل تصرفات الفرد وهو دافع الحفاظ على الذات . ولكن — وهذه جدلية الحداثة — فإن الذات تفهم هنا بالمعنى البيولوجي البحت ، ولا تفهم في الاطار المتعدد الأبعاد للانسان .

— جدل التنوير :

وقد بحث أدورنو وهوركهايمر مصائر العقلانية في عصرنا الراهن ، وامكانياتها للتحرر ، رغم مشكلاتها الضخمة ، وذلك بنقد العقل ذاته ، وقد توصلا الى حكم يتضح من خلال مسألتين :

١ — إن الأسطورة هي صورة من صور تمثيل الواقع ، فقد اوضحا أن الجماعات البشرية — فيما قبل التاريخ — حاولت التخلص من تحكم الطبيعة والظروف الطبيعية المحيطة بهما ، او تعويض ذلك عن طريق « سجن » الاحداث المتعددة للجماعات البشرية في تعبيرات ومصطلحات ، وقد ادى هذا الى ضياع أو افتقاد الوحدة المرئية بين الصورة الظاهرة والمصطلح او الكلمة المفردة المعبر عنها . وفي الوقت نفسه ، فإن الانسان الأول القادر على « الاصطلاح » أو التعبير ، اتخذ من الطبيعة موضوعاً ، بأن جعلها اداة او وسيلة لأغراضه ، ولهذا يرى أدورنو في الأسطورة اعادة تشكيل للطبيعة وفقاً لرؤية الانسان . فالاسطورة هي اضفاء الطابع العقلي على الطبيعة ، وتنطوي على التنوير لدى الانسان الأول

٢ ـ وقد استمر الانسان المعاصر على نفس منوال الانسان الاول ، فى اضفاء الطابع العقلى على كل الاشياء ، حتى ان التعقل المعاصر او التنويرية المعاصرة تتجه لتكون اسطورة من جديد ، ذلك لان العقل التنويرى تعامل مع هذه الاسطورية (المؤسسة التى تحكم العقل ، وتتخذه إداة لتحقيق مصالحها) فتبنى مفاهيمها ، بدلا من تأملها وتحليلها ونقدها ، فبدلا من ان ينقد العقل ذاته ، يتحول لاسطورة ، ويمضى فى عملية عقلنة لكل المجالات الحياتية(٩) .

وأصبحت عمليات التقدم الانسانى مرتبطة باستخدام مزيدا من القدرة على التحكم والتسلط باستخدام العقل الاداتى .

وما يقابله من ارغام للطبيعة ، حتى لو ادى الأمر الى مزيد من تعقد المشكلات وتعميتها ، وبذلك يصبح التعقل التنويرى اسطورة .

وينبغى ان نؤكد هنا ان جدليات التعقل هذه ، لا يمكن الخروج عليها من خلال الجهد الفردى او الجماعى ، إذ ليس الحل فى الخروج على العقل ، والوقوع فى اللاعقلانية ، او ازالة العقل ، بل فى مزيد من العقلانية ، اى فى ان يتعقل العقل ذاته ، وقد اتفق هربرت ماركيوز وهوركهايمر مع ادورنو فى هذا .

وهذا الحل الذى يطرحه ادورنو يجعله يقف فى موقف وسط بين العقل المطلق (هيجل) ، والعقل الاجتماعى (ماركس) ، ولكن هذا لا يعنى التوفيق بينهما ، إنما هو ينحاز للشروط المادية التى تنتج الواقع الانسانى ، فهو يعطى اولوية للحس على العقل ، دون ان يعنى ذلك ضياع اللحظة الجدلية فى التفكير الفلسفى المتعقل لتلك العمليات . وقد حاول أدورنو تطبيق هذا المنهج فى مجال نظرية الفن ، حين ربط بين فرويد وماركس فى نظرته للموسيقى فى دراسته التى ظهرت عام ١٩٣٢ بعنوان : فى الموقع الاجتماعى للموسيقى .

وقد بدأ لادورنو ان عملية تكون الفرد المستقل هى عملية تاريخية تقويمية لا يمكن التخلى عنها او نفيها ، ولكن ظهور (التفرد الحديث) يعنى صعود الاحتكار ، وبلوغ المجتمع الاستهلاكى للذروة والتدمير الذاتى للثقافة ، مما ادى لتعرض الوصاية من جديد على

الذات المستقلة . فالعصور الحديثة ادت الى سيادة العقل الأداتى ، بما يعنيه ذلك من انتاج جماعى ، واعدام جماعى ، وقد قاد هذا الفهم المتشائم لعملية التقدم كلا من ادورنو وهوركهايمر وبنيامين الى التخلى عن مصطلح التقدم الذى يثير مشكلات عديدة فى المجتمع الهيومنى الذى افرز التجربة الستالينية ، والمجتمع الالمانى الذى شهد سقوط الديمقراطية عام ١٩٣٣ ، مما حدا بهم الى اعادة النظر بالنظرية التاريخية الماركسية ، وتبيين الجوانب المظلمة فى الرأسمالية والبيروقراطية المعاصرة .

وقد عبر ادورنو عن هذا فى الدراسة التى اعدها عن التسلطية التى سادت العصر الحديث(١٠) . لان مقاومة النزعات اللاعقلانية فى المجتمع تكون عن طريق مزيد من العقلانية ، لاسيما فى مرحلة النازية التى حاولت أن تستبدل الصراع الطبقى بالصراع العرقى ، الذى يتطلب ان يكون الانسان آليا ، فيصدق ما يطرح ، دون محاولة لنقد كل اشكال السيطرة ، التى اصبحت تبدى فى مختلف الاشكال الحياتية فى العصر الحديث .

ويرى ادورنو ان فلسفة التنوير التى كان هدفها يتمثل فى تحرير الانسان ، انقلبت من خلال مسار هذه الفلسفة فى العصر الراهن الى هدف مضاد لذلك تماما ، إذ كرست العبودية القديمة للانسان الأول ، الذى كان تابعا للطبيعة ، فاصبح اليوم تابعا للمجتمع المعاصر ، واستمرت بالتالى علاقات القوى المبنية على الخضوع ، وابعاد الحرية كموضوع فلسفى للنقد الجذرى فى المجتمعات المعاصرة ، وهكذا يتبين لنا ان ادورنو فى نقده لعصر التنوير لم يكن يقصد ذلك العصر فى ذاته ، وإنما ليوصل رؤيته النقدية للمجتمع المعاصر ، فنتائج التنوير فى الزمن المعاصر ، ادت الى اختفاء دور العقل من نقد الواقع ، وسلب طابع المعقولية الذى يضفيها على الاشياء ، لان فلسفة التنوير فى تجلياتها المعاصرة ، وإن ادعت انها تسعى الى تحرير الانسان من عبودية الخوف والأساطير ، وادخلت العقل كصيغة منهجية للتعامل مع الطبيعة والتاريخ ، فإنها فى ظل المجتمع الراهن ، استنسلت لاساطير من نوع جديد ، مثل اسطورة التكنولوجيا ، والسلطة ، والتصليح ، وانتاج الأدوات وصيغة الكم التى لا تترك اى مساحة للانسان للانعكاس الذاتى لكى ينتقد المجتمع ، وينتقد نفسه .

إن فلسفة التنوير لم تساعد في انتاج الشروط الاجتماعية التي تتيح للانسان النقد والسلب ، بل أبعدت جدليات السلب من داخل العقل واللغة ، حين سادت الفلسفة الوضعية والتحليلية في صياغة القضايا الراهنة ، فلم يعد للانسان سوى هذا البعد الجزئي في تعامله مع الأشياء والكلمات ، وحرص على التطابق معها ، دون أن تقدم رؤية شمولية ، تتجاوز به البعد الواحد للأشياء ، وقد ساهم هذا في تحويل اللغة الى مجرد أداة في يد قوى السلطة ونتيجة لهذا فلابد من تاريخ نقدي لعقل عصر التنوير (لابد أن نشير هنا الى أن مفهوم التنوير لدى أدورنو لا يقتصر على فلاسفة القرن الثامن عشر فحسب ، وإنما يتسع ليشمل كل فكر يسعى لتحرير الأفراد والمؤسسات القائمة في المجتمع) وكل نتاجات العقل لها تاريخ ، سواء ما يتصل منها بالعلم ، أو الفلسفة ، فيمكن تقديم تاريخاً نقدياً لمسار العقل في العلوم الطبيعية ، أو العلوم الانسانية ، ولكن هنالك تاريخ آخر ، يشير اليه أدورنو هو تاريخ جدليات الانعكاس الذاتي للعقل ، تاريخ العقل الخاص حين ينقسم ويزدوج على ذاته ، فنجد العقل الموضوعي الذي يعمل على رصد نظام العالم داخل نسق له غائية محددة ، وينطوي بالتالي على بعد معرفي وانطولوجي ورؤية للعالم والناس والعلاقات ، ونجد أيضاً العقل الذاتي ، الذي يخدم تطلعات الانسانية في ادراكها لغاياتها وأهدافها ، فالفرد يسعى الى الاحتفاظ بذاته ، وعدم الذوبان في البعد الجزئي الذي يطبع كل شيء بسماته في المجتمع المعاصر ، والعقل يوفر للانسان شروط المحافظة على هذه الذات ، التي يكتفي المجتمع بالمحافظة عليها من الناحية البيولوجية فحسب ، ويتجاهل ما عداها من الأبعاد الداخلية للانسان ، لأنه يريد نفيها .. ومن ثم ينشأ التعارض بين العقل الموضوعي ، الذي يهدف الى المنفعة ، ويضع منطقاً لها وبين العقل الذاتي ، الذي يكشف من السلطة الرمزية للأشياء والأدوات والعلاقات ويسعى للتغيير .. ولكن الغلبة تحققت للعقل الموضوعي ، نتيجة لسيادة منطق القيمة التبادلية للأفكار وسيادة سلطة الاستهلاك ، مما أدى لانخراط العقل في صيرورة الانتاج ، وأصبح الفكر خاضعاً لمعايير الصناعة ، ولذلك تتحول اللغة الى شعار ، مرتبطة بمنظومة خاصة لانتاج الاتصال ، وأصبحت الفلسفة تابعة ، والانسان يلهث وراء المعلومات والتكنولوجيا ، والاتصال ، لأنها لغة العصر ، وهذه الحالة يطلق عليها أدورنو عقلانية من

نـوع خـاص ، تهـدف الى تكريس لا عقلانية من نـوع جـديد ، تستهدف سـيطرة الانسان على الطبيعـة ، وتاسيس نظـام اجتماعى وسياسى يسـيطر على الانسان ، ولهـذا — فى ظـل هـذا النظـام الذى يبـدو عقلانيا — تصـبح المعـرفة سلطة ، فى يـد مالكى وسـائل السـيطرة ، والمعـرفة هنـا ليسـت هى المعلومات فحسـب ، وإنمـا هى التقنيـة والتكنولوجيا التى لا تسعى لخلق مفاهيم وصور وإنمـا تريد إستغلال عمـل الآخـرين .. وغـرس التبعيـة لديهـم نحـو السلطة السائدة .

ويريـد ادورنـو لفـكر التنوير ، ان يستعيد دوره فى تحـرير الانسان من الاسـاطير الخرافية ، القديمة ، والمعاصرة ، ويدفـع الانسان الى مبادرة النضـال الحـر التى تساعده فى خـلق الشروط التى تنمى طاقاته بمختلف ابعادهـا ، وتحقيق رغبـاته .

نقـد العقـل التماثلى « فلسفة الهـوية » :

اهتـم ادورنـو بنقـد العقـل التماثلى ، او نظـرية الهـوية ، التى تـرى ان هنـاك تماثلا بين الذات والموضوع او تطابق بينهمـا ، والتى اعطاهـا هيجـل مشروعيتها الفلسفية ، وقـد سبق لهوركهايمر ان قـدم نقـدا لفلسفة هيجـل ، فبين ان المثالية الالمانية ، من كانط الى هيجـل ، حـاولت تصـوير « الحقيقـة » على انهـا وحـدة الذات والموضوع ، فالهـوية — هى النظـام الفلسفى الموحـدة للعـالم ، وهى البنية المنطقية للميتافيزيقا التى يقدمهـا هيجـل حـول هـوية الواقعى مع العقـلى — وهـذا لكى تكتشف النظـرية النقـدية اللاعقلانى فى العـالم ، وتدرك لاعقلانية التـاريخ ، ورفضها لفلسفة الهـوية ، لا يعنى الاعتراف بالنظرة الوضعية المحضـة للعـالم ، بـل هى تنقدهـا أيضـا ، ولكنها تاسيس فلسفى لرفض الأيديولوجيا التى تفترض وجـود تمـاثل وهـوية بين الذات والموضـوع .

وقـد حـاول هربرت ماركيـوز تفسير فلسفة هيجـل من خـلال فكـرة السلب أو النفى ، بدلا من مفهـوم الهـوية ، وذلك لاقـامة مفهوم

الحيـاة الانطولوجى كأساس أصـيل لانطولوجيا هيجل ، ولذلك لـم يوجه نقده بشكل مباشر الى العقـل التماثلى عند هيجـل ، ولـم يـر فيـه سمة جوهرية ، على النحـو الذى تجسـده فكـرة النفى فى الجـدل الهيجـلى » .

ولكن ادورنـو فى كتـابه « جـدل السلب » يجعـل من اهـداف كتابه تقـويض المماثلة بين الحقيقة والكليـة ، فهـو يـرى ان نظـرية الهـوية او التماثل لـدى هيجـل تفترض وجود ترابط منطقى بين الذات والموضوع، بينمـا هنـاك استقلال نسبى او لا تمـاثل بينهما ، فالذات تمتلك لا تناهيها الخـاص ، كـذلك هنـاك منـاطق لا معقولة فى الموضوع بالنسبة للذات ، وبالتـالى يقتـرح ادورنـو منطقـا للتفكك ، بدلا من الترتيب التماثلى ، وذلك من خـلال جـدل السلب .

ورغـم ان جـدل السلب يخـرج من داخـل فلسفة الهـوية ويحاول تجـاوزه عن طـريق السلب ايضـا(١١) فالذات الانسانية ليست فى حـالة تطـابق مع الموضوع ، بل تخـالف الموضوع ، حين تخرج عن الواقعى ، وتمـارس قدرتهـا على دراسـة وهمهـا الخـاص ، فالوعى يمكن ان يتخـذ من افكار الأنـا موضوعا للتفكير ، وليس موضوعات الـوعى هى الواقـع دائمـا ، وإنمـا هى لا تتماثل وقـد استفاد ادورنـو هنـا من هيجـل ، وهوسرل بشكل خـاص ، فلقـد استفاد من مفهـوم السلب أو النفى فى الجـدل الهيجلى ، واستخدمه فى تقـويض نظرية الهـوية ، وهـذا يعنى ان مبـدأ « اللاتماثل » قـد خـرج من داخـل الهوية(١٢) ، واستفاد من هوسرل حـول عـلاقة الذات بالموضـوع ، وطبيعة هـذه العـلاقة ، التى تجعـل العـلاقة تتحـرك فى صيرورة من مفهـوم التمـاثل الى مفهوم عـدم التماثل ، فالواقـع يتغـير ويتشكل فى اشكال عـديدة ، والذات تقـوم بعملية نفى مستمرة لمفاهيمها من العـالم ، ولهـذا فإن فاعلية الذات تتمثـل فى نقـد تصوراتها من الموضـوع ، ونقـد الموضوع ذاتـه ، وقـد أدى هـذا الى تخلص الفـكر من وهـم ادراك الواقـع بكونه كليـا ، لأن هـذا يعنى تحـويل الموضوع او الواقعى الى كتـلة كليـة صـمـاء ، لكى يتسنى التعـامل معهـا وفـق منطق الهـوية ، اى الاصـالة للذات ، لأنـه يتماثل معهـا ، وبالتـالى اغفـال الفروق النوعية واللاتماثل بين الذات والموضـوع .

ولكن إذا كان أدورنو ، أو النظرية النقدية أيضاً ، يرفض فلسفة الهوية ، أو المماثلة بين الواقعي والعقلي ، فإن هذا لا يعني تبني موقف اللاعقلي ، كمضاد لعقلانية هيجل ، وإنما هو يرى رفض العقل ، يتأتى من نقد العقل لذاته ، وحدوده في الواقع والتاريخ ، وقد بدأت هذه الفكرة - في تاريخ الفكر الفلسفي - لدى كيركجارد الذي أمد أدورنو أطروحته منه ، الذي قدم نقداً فلسفياً لمفهوم الهوية ، والتطابق الذي أقامه هيجل بين الداخل والخارج والواقعي والعقلي ، وقد حاول أدورنو تطوير إسهام كيركجارد في هذا ، لكنه في نقده للعقل التماثلي عند هيجل لم يدفعه هذا إلى اتخاذ موقف لا عقلاني ، وإنما دفعه هذا لمزيد من العقلانية ، والكشف عن عقلانية مغايرة ، تدرك التفكك والاختلاف ، بدلا من رده إلى التماثل (وهذا يستدعي الاشارة لمفهوم العقلانية لدى النظرية النقدية بشكل عام ، وأدورنو بشكل خاص) (انظر الهامش رقم ١٣) ، وإدراك أن العناصر غير المتماثلة في الواقع ، وغير المتطابقة مع الذات ، هي سلب لمفهوم الثبات عن الواقع ، وتثبيتاً لواقع راهن متعين في ظروف محددة . فأدورنو لم يقع فيما وقع فيه كيركجارد ، وإنما تجاوز هذا إلى دائرة أعمق ، تجسد اللاتماثل ، وهي دائرة الجمالية ، التي لا تسعى إلى تصوير ما ينبغي أن يكون ، فتقع في معيارية أخلاقية ، وإنما تقدم الخبرة الحسية بما هو موجود مباشرة ، بل قدم أدورنو نقداً للحل الذي يقترحه كيركجارد في نقده لنظرية الهوية عند هيجل ، فالبديل الكيركجاردي يقدم حلا ذاتياً ، وبالتالي يعاد إنتاج المثالية الهيجلية في نوع من أنطولوجيا الذات العينية ، وهذا لا يجعلنا نتجاوز عن الصيرورة الزمانية ، وتقلص النزعة التاريخية إلى إمكانية مجردة للوجود في الزمن . فأدورنو لا يعود إلى الفرد كرد فعل لرفضه لمبدأ الكلي ، كما فعل كيركجارد ، وإنما يركز على فكرة التوسط في المنطق الهيجلي ، التي تقوم بدور جوهري لسلب الفردي والكلي في تطابقهما المحض ، ذلك لأن الوقوف عند الفردي هو موقف لا عقلاني ، في مقابل الكلي العقلاني الذي يهيمن على كل شيء . وهنا استفاد أدورنو من هوسرل بشكل مباشر ، في حل هذه الإشكالية ، من ضرورة عقلنة العقل ، أو نقدنا لمفهوم العقل السائد الذي يتركز في الكلية كمفهوم أولي للتماثل بين الذات والموضوع . وقد ساهمت فلسفة الحياة في نقد فلسفة

الهـوية أيضـا ، فقـد ساهمت فى ابـراز طـابع عقلانية الهوية ، فبينت ان التفكير يتمثل الموضوع ، بشـكل يكـون العقـل معـه قاتلا للحيـاة ، وبينت أن البنيـات الموجـودة فى الأشـياء لا تنتـج من الذات الانسـانية التي تفـكر وتراقب ، بـل هى موجودة موضـوعيا ، ولكن فلسـفات الحياة ، تضحى بالعقـل الذى يتمثـل الحيـاة ، فتصـير فلسفة العقلانية ، فتقـع فى المبـاشرة ، وهـذا ما يرفضـه أدورنـو أيضـا(١٤) .

فأدورنـو ، وهوركهايمر ، ليسـا ضـد كـل عقلانية ، وانمـا همـا ضـد عقلانية الهوية ، التى تفترض ثنائية ، مضمرة ، بين الذات والموضوع ، وضـد العقلانية التى تتأسس عـلى واحـدية « الهـوية / الحيـاة » ، فالنظـرية النقـدية ضـد احـد أشكال العقـل ، الذى بـدأ بالظهـور فى تاريخ الفـكر الفلسفى على يـد ديكارت ، وقسـم العـالم الى مجـالين مستقلين ، همـا الجوهـر المفـكر ، والجوهـر الممتـد ، وحاول الفـكر الفلسفى بعـد ذلك حـل هـذه الثنائية عن طـريق القـول بالتطـابق بين الواقعى والعقـلانى ، وقـد حـاول كـانط قبـل هيجـل حـل هـذه الاشكالية ، بنقـد العـالم الذى يتأسـس على الميتافيزيقا ، الذى عبـر عن نفسـه فى النزعـة الوضـعية والبرجماتية ، التى حصرت العقـل فى نطـاق ضـيق ، وحولته الى مجـرد آلـة ، وبالتـالى كـان طبيعيـا أن تداهـم النظـرية النقـدية ضـد هـذا المصـير الواقعى الذى حـول العقـل الى أداة لاحـكام مزيـد من السيطرة على الانسـان(١٥) .

ونقـد العقـل لا يعنى نقـد المفاهيم والتصورات النظرية بحـد ذاتها ، التى تتحـول لايديولوجيا لمراكـز الاستقطاب ، وانمـا نقـد هـذه المفاهيم كمـا تتبدى فى نقـد السلطة والعائلة ، ونقـد مفهوم الحرية البورجوازى ، ونقـد النازية ، والكشف عن آليـات السيطرة فى الثقافة ، ونقـد الدولة الحديثة التى تجسـد العقلانية ، هـذا الى جـانب نقـد الفكر الفلسفى ، وتحليـل مكونات الحساسية الجمالية .

ـ نقـد الوضعية :

يجىء نقـد أدورنـو للوضعية ضمن محاولته الكشف عن الابعـاد الاجتماعية والسياسية للمنـاهج الفلسفية المعاصرة ، التى استفادت منهـا

العلوم الانسانية ، فلقد اختار ادورنو الوقوف مع فلسفة مارتن هيدجر ضد الوضعية التي تسقط الانطولوجيا ، وذلك لانهما يتقبلان معاً الى نقض التشيؤ التاريخي ، وهيدجر يزود العالم التاريخي بأساس انطولوجي ، من خلال مفهومه عن القلق الانساني وفلسفة الفعل .

ويأتي نقد ادورنو للوضعية كنظام مفهومي للمعرفة ، لانه يشكل سلطة رمزية يرفعها المجتمع المعاصر ، ودور الفلسفة ـ عند ادورنو ـ هي إعادة النظر في الموجود والمألوف ، ولا تفصل بين العلوم الاجتماعية والفلسفة ، واختلاف ادورنو مع الوضعية ـ التي يراها هوركهايمر التكنوقراط الفلسفية ـ ليس اختلافاً حول حدود المجالات المعرفية ، أو على موقع العلم في المجتمع المعاصر ، وانما هو اختلاف جوهري في الفهم لقضايا الواقع والمجتمع والحداثة ، وهو اختلاف بين منطق لا يعزل الظواهر الانسانية عن مكوناتها الداخلية والخارجية ، وبين منطق مكرس لحقل معرفي واحد ، وادورنو لا يفصل بين النظرية والممارسة ، بينما الوضعية تضيع منطقها لنظرية العلم ، ولا تتجاوز هذا لمحاولة تأويل الواقع ، ولا تتعامل مع الاسئلة التي تثيرها العلوم الاجتماعية .

وقد بين ادورنو في « جدل السلب » ان المجتمع كلية لا يمكن ان يفهم الا من خلال الفرد ، والفرد يتحدد وتتضح ملامحه من خلال المجتمع ، الذي يتجذر في أعماق الفرد ، وبالتالي فإن الفلسفات الوضعية لا يمكنها ان تدرك عناصر التوتر بين الفرد والمجتمع ، الذي عبر عن نفسه في انهيار العقل وتحوله الى اسطورة بربرية معاصرة . وبالتالي فإن نقد الوضعية وفلسفة الهوية هو « نقد الفلسفة » ودورها في الحياة المعاصرة(١٦) .

ويعمل التفكير هو في حد ذاته سلب ، ومقاومة لكل ما يفرض على الانسان ، حتى قبل أن يتخذ اي مضمون خاص ، لانه يعني ضمنيا التخلي عن الايديولوجيا التي تدعو بالتفكير الايجابي نحو التزام معايير وضعية ، في تناول قضايا واشكاليات الواقع . والتفكير النقدي الذي ينادي به ادورنو يسعى الى تجاوز مظاهر الحاضر ، وما يطرحه من معطيات ، واستشراف ما وراء هذه الدائرة المغلقة

أعلمنا ، الى ماهو خفى ومكبوت وممنوع ، بفعل مراكز الاستقطاب التى تتخذ من الفكر سلطة رمزية ، وذلك لتجاوز الوضعية ولنتائج الحداثة(١٧) ، ولا يقف الامر عند الفلسفة الوضعية ، وانما يتسع ليشمل نقد المادية الجدلية ، وممثلى الاتجاه الوجودى ، فالتفكير الفلسفى لديه هو « سلب » للمفهوم وللأنساق الفلسفية الجاهزة ، وللزمن المعاصر وللعقلانية التى تقترن دائما بالتكنولوجيا الناجمة عن التوسع فى استخدام الادوات ، وللحداثة التى تربط نفسها بصورة المجتمع المعاصرة ، دون أن تتجاوزها ، فمفهوم جدل السلب عند ادورنو : هو النقد الذاتى الجذرى للعقلانية المعاصرة التى ترتبط بالتكنولوجيا وأدوات الاتصال .

ونقد أدورنو للوضعية يأتى من تقيدها بالتجربة الى الحد الذى يجعلها تلتزم بالواقع فى صورته القائمة بالفعل ، دون أن تتطرق الى الامكانات التى قد تكون كامنة فى قلب هذا الواقع ، وبالتالى فهى تكريس لما هو قائم ، وعاجزة عن نقل ماهو ممكن الى مستوى الواقع الفعلى .

وقد قدم ادورنو نقده للوضعية فى كتابه جدل السلب فى الجزء الثانى : جدليات السلب : مفهوم ومقولات ، لنفى الصيغة الوضعية للفكر ، فالسلب لديه هو الوسيلة لاتخاذ موقف ايجابى من العالم المحيط بنا ، وقد ركز ادورنو ـ فى نقده للوضعية على وضعية القرن التاسع عشر ، والوضعية المعاصرة ، فالوضعية تريد أن تدرس المجتمع الانسانى على النحو الذى تدرس به العلوم الطبيعية ، ويبدو هذا الهدف مغريا لكل من يحرص على تقدم العلوم الانسانية ، لكن هذا النهج يعبر عن رغبة خفية الى الحيلولة دون وقوع أى تغيير ثورى فى نظام المجتمع ، لأن عالم الطبيعة لا يسعى الى تغيير الظواهر التى يبحثها ، بل يكتفى بتسجيل ماهو موجود امامه : فالوضعية تريد للفكر ان يحيل الظواهر الموجودة كأمر واقع ، لا سبيل للاعتراض عليه ، أما محاولات الثورة على هذا الواقع ، أو تغييره من جذوره فتوصف بأنها محاولات غير علمية ، وهو وصف لم يعد مزريا امام سيادة النموذج الوحيد للعلم ، فى نظر الفلسفة الوضعية ، وهو نموذج العلم الطبيعى ، فيكشف بذلك عن الجوهر الذى يختفى وراء مظهر الوضعية التى تحتفى بالعلم ،

والتخييل عنصر غائب من الوضعية ، لأنها تنطلق من الحاضر لحصحه ، وتكوين صورة عن المستقبل لا تستمد كلها من الحاضر ، بل من التخييل ، وهو عنصر لا غنى عنه لأي محاولة تهدف الى تغيير الواقع الى الأفضل . أما الوضعية المنطقية المعاصرة ، وما يرتبط بها من فلسفات تحليلية لغوية متعددة ، فهي تركز بدورها على تحقيق الوضوح للفكر عن طريق الاستخدام الدقيق للألفاظ ، والتحليل التشريحي للقضايا اللغوية ، وهذا هو هدف وضعية القرن التاسع عشر أيضا ، لأنه لابد عند الاهتمام المفرط بالتحليل اللفظي أن يوجد حاجز بين الفكر ، وبين الواقع ، ويثير ادورنو عدة أسئلة حول هدف الدقة والوضوح ؟ ، هل الهدف وضع قواعد لتقنين العقل الانساني ، ولكن يفكر وفق طريقة واحدة ، تعبر عن ثبات الواقع ؟ ، وهل الهدف قصر مهمة الفلسفة على التحليل اللغوي ، دون تجاوز هذا الفهم الامكانى لذاته ومواله ، ولممارسة جدليات الانعكاس الذاتي للوعي ، وبالتالي فالفلسفة عند ادورنو ، هي التي تثير الأسئلة ، حتى لو كانت تلك التي تخلو من الوضوح من أجل خوض أسئلة عن الحرية الانسانية ، والامكانيات التي يطرحها واقع المجتمع الانساني في عصر الاستهلاك ... لأن جوهر الفلسفة النقد ، وعدم عزل الفكر عن الواقع ، ولذلك فإن الفلسفة التحليلية لا تعترف بالعلو أو التجاوز .

- جدل السلب : العقل والهيمنة :

وقد ترتب على نقد ادورنو للفلسفات المعاصرة ، ان يطرح سؤاله عن الصيغة المقترحة حول علاقة الانسان بالواقع(٢٨) ، مادام ينقد فلسفات الهوية والحياة والوضعية ، رغم ان غيبته انها تحد تساعده في تحديد موقفه بينما بعد ، من خلال هذا التعداد ، ولو وقفت نظرته عند هذا الحد ، لأصبح موقفه كانطيا ، الذي رفض العقلانية ، (التي ترد المعرفة الى العقل) ، ورفض التجريبية " التي ترى في التجربة مصدر المعرفة » فهو يعيد صياغة القضية على نحو ، يكفل له تجاوز الكانطية ، إذ يرى انه لا يمكن تقسيم العقلانية والتجريبية بمعزل عن النسق الاجتماعي ، وان هذا التقسيم ،

كيان مرتبطا بتقسيم العمل في المجتمع الانساني ، مما يكشف عن وعي علمي مزيف بالنسبة لبناء الحياة الاجتماعية ، وزيف هذا الوعي يأتي من تبريره لهذا التقسيم .

وبذا الامر لا يقف عند تأسيس علم اجتماع المعرفة ، أو ابراز الطابع الاجتماعي للفكر الانساني ، وتبيين الأخير وفقا للوظيفة الاجتماعية التي يقوم بها ، وإنما يتم تجاوز هذا بالاتخاذ موقف نقدي ، تجاه المجتمع ، والدولة ، والفرد ، وقد حدد هذا وظيفة الفكر النقدي في تجاوز التعارض بين الفرد التلقائي والواعي لإمكاناته ، وبين العلاقات الناجمة عن صيرورة العمل التي يعتمد عليها البناء الاجتماعي ، فلا يتعلق الأمر بتحليل الواقع الاجتماعي ، بل بالتفكير في هذا الواقع اللاانساني الذي يعيشه الفرد ولهذا كان بحث أدورنو عن شكل جديد من التفكير الفلسفي ، فلا يكتفي بأن يلعب الدور الذي يتطلبه النسق الاجتماعي القائم ، وهذا يتم عن طريق « فكرة التجاوز » الذي يستوعب البنى الآنية للعقل الانساني ، ويحلل فكرة التنظيم الاجتماعي الذي يوافق العقل وعموم المجتمعات ، فستجد شرعيتها في الكشف عن الوجه الخفي والمقنع من الواقع (١٨) ، من أجل تغيير كلي للمجتمع ، ومهمة ما يستمد منه طاقتها الخاصة ، ولهذا فالمنهج الفلسفي في جوهره لدى ادورنو هو معارضة الواقع ، وتمييز الصراعات التي تكشف عن اغتراب الانسان وتشيؤه ، ولذلك فهي تركز على كشف هذا التطابق الخادع ، والاهتمام بالوسائط التي تساعدنا في نقد العقل باستمرار خلال المراحل التاريخية ، والفكر هو مضمون تاريخي ، وهذا جعل ادورنو يركز على أربع نقاط تميز منهجه الفلسفي :

- **العقلانية** : وهي نقد العقل لذاته دائما من مواقع مستقل ، وهذا لا يتأتى إلا باستبعاد مؤسستين هما : الدولة والحزب لأن الدولة والحزب كلاهما يستخدم العقل الأداتي ، ويستبعد العقلانية في مفهومها الشامل .

- **السلب** : فالفلسفة لديه هي تفكير بالسلب ، وتستمد شرعيتها من سلب الواقع لسلبياته ، وإعادة انتاجه ، وهذا السلب يحدد الوظيفة الجوهرية للفلسفة التي تطرح المسألة دائمة ، تنبثق من

خلالها للتحرر الانسانى فى كل ابعاده الجسدية والسياسية والاجتماعية والفكرية .

— **الوسائط** : إن نقد المجتمع ، لا يعنى نقد المفاهيم التى يرتكز إليها هذا المجتمع فحسب ، وانما تعنى — أيضاً — نقد الوسائط الثقافية التى تعبر عن صيرورة الحياة اليومية ، فليس هنالك فصل بين صيرورة الفكر ووسائطه .

— **المادية** : استفاد أدورنو من الماركسية ، فى تحليل الطابع الاجتماعى للفكر ، وكل فكر هو واقعة تاريخية أيضاً ، ولكنه لا يقف مع الماركسية تماماً ، وانما يعيد نقدها من الداخل ، وكل واقعة مادية فى الواقع الاجتماعى تشير إلى عناصر فكرية أيضاً .

وهذه النقاط تجتمع فى اعادة بناء الموضوعية ذات الطابع النقدى ، من خلال الالتقاء مع الموضوعية الاجتماعية عن طريق العلم ، ومادية التحليل النقدى الذى يقدمه أدورنو هو رد فعل تجاه ميتافيزيقا هيدجر والهيمنة الفلسفية للوجودية الالمانية التى مثلها بوبر وياسبرز ، اللذان نقدهما فى جدل السلب ، واستند فى نقده إلى ان المنظور الفلسفى للوجودية قد أمسى رؤية ايديولوجية غامضة ، فهى لا تمارس اية فاعلية فى نقد اشكال السلطة فى المجتمع ، فى الوقت الذى تدعى فيه نقد الاغتراب ، ولقد ميتافيزيقا الموجود الانسانى فى شموليته المطلقة . وقد حاول أدورنو تجربة نقد العقل من خلال جدل السلب على اساس ان هيجل قد اكد على ان العقل يمكن ان يفكر ضد ذاته ، دون أن تضيع مكوناته الضابطة لمعقولياته .

ويشكل كتاب « جدليات السلب » حلقة الوصل بين التأسيس الفلسفى الاجتماعى لفكر أدورنو النقدى ، وبين توجهه نحو علم الجمال فيما بعد ، وفيه تجاوز نقد العقل ، الذى سيطر على أعماله السابقة ، فهو ينتقل من نقد العقل كموضوع للتفكير النقدى الى صيغة فينية وتاريخية تتيح له نقد المجتمع المعاصر ، فالدينامية التى يتضمنها جدل السلب ترتكز على فكرة أخرى للعقل يسميها أدورنو « بالتفكير الثانى » ، ويقصد بها ذلك النوع من التفكير

الذى يتجاوز القشرة الخارجية للواقع ، لا ليسعى لجوهره ، وإنما لكى يقوم بنفى هذا الواقع الذى يستند الى عقل مستخدم من قبل السلطة التى تقوم باستقطاب الجماهير تحت شعارات ودعاوى ، تروجها باستمرار ، وهذه الآلية الجديدة — التفكير الثانى — تتاصل ضد العقل الاستهلاكى بعقل عقلانى يفرزه العقل نفسه ، بمعنى أن العقل يكون مغتربا عن نفسه ، ومتوترا ، بحيث يحتفظ بقدرته على « سلب » الواقع ونقده دون أن يتم استيعابه ، ودون أن يندرج العقل تحت هيمنة الوعى العادى لفكر المؤسسات القائمة(١٩) .

ويستعين العقل فى صراعه الثانية بالأعمال الفنية ، لكشف واحدية العقل المسيطرة على الواقع ، التى تبدو أنها الصورة الوحيدة للعقل ، لأن الأعمال الفنية تبين من خلال أشكالها الجمالية ، ومنطقها الداخلى ، ان هناك صورة اخرى للعقل ، هو العقل الخيالى الذى لا يندرج تحت لواء العقل الاستهلاكى(٢٠) ، ولهذا يتحول تفسير الأعمال الفنية الى العمل بالمنفى ، يكشف عن امكانات الحرية التى تطرحها الأعمال الفنية ، وجعل السلب فى جوهره ، محاولة لتأمين مأزق الوقوع فى شبكة الاستلاب التى يحبكها تيار الواقع ، لأنه رأى الديالكتيك السلبى قد انبثق قائما من حالة التفكير الانطولوجية ، التى تعزل الفرد عن المجتمع المادى ودولة المؤسسات ، ولهذا تحول التفكير الوجودى الى مسار ايدولوجى داخل الهيمنة السائدة العقلانية الاستهلاكية .

ولقد اوضح أدورنو ان الفلسفة لا ينبغى أن تعيش فى عالمها الخاص ، الذى انقطعت روابطه بعالم الانسان ، بل انها ترتبط بممارسة الانسان العملية وبالوجود العينى الذى لا يفهم بمعزل من اللحظة التاريخية التى يتحقق فيها ومن المجتمع الذى يحدد قدرات الانسان وامكاناته . والعناصر السابقة التى أشرنا اليها لا تعنى أن تقتصر الفلسفة على ماهو عينى ومباشر ، أو تلتزم بعالم الواقع على ماهو عليه ، انها على عكس ذلك تستخلص من الواقع ما هو ممكن تحقيقه ، وبذلك يمكن القول إنها فلسفة تعترف بالواقع من ناحية ، وترفضه من ناحية اخرى ، ولابد ان تتسم كل فلسفة نقدية

بقدر من متصور « السلب » هذا ، وليس هناك حد فاصل — لدى أدورنو — بين الممكن والواقع ، لأن الواقع لا يفهم إلا بالاشارة الى وجود هذه الممكنات في الماضي ، واحتمال تحققها في المستقبل ، ولهذا كان الموجود والممكن متداخلين ، ويستحيل فهم أحدهما بدون الآخر .

وبالطبع لا يمكن تحليل كتاب أدورنو جدليات السلب هنا ، والتعرض لكل ما يثيره من قضايا ، فهذا يحتاج الى عمل مستقل ، لاسيما ان أدورنو لم يكن يؤسس فيه لتكوين فلسفته الخاصة ، بقدر ما كان يهدف الى تأسيس فلسفة للنظرية النقدية التي ينتمي اليها . فالكتاب محاولة لتقديم تاريخ نقدي للعقل المعاصر ، وللفلسفة المعاصرة ، وهو مكتوب بطريقة اثارة القضايا ، وتعرية وقائع العقل من الزيف الذي يتحلى به ، فهو ممارسة مزدوجة للنقد .

والكتاب يتكون من ثلاثة اجزاء ومقدمة : ففي المقدمة التي تمتد من صفحة ٣ — ٦٠ (في الترجمة الانجليزية التي صدرت عام ١٩٧٣ ، وقام بها اشتون E. B. Ashton) يتناول أدورنو الأسئلة المطروحة على الفكر الفلسفي حول امكانية الفلسفة في عصرنا ، وكيف تكون نقطة البداية من جدليات السلب ، وليس كتبرير لما هو قائم ، وهذا يتطلب شرح طبيعة العلاقة بين الواقع والجدل ، ويقدم نقداً لهيجل ، ومن خلال هذا النقد ، يستفيد أدورنو من هيجل ، ويبين أن التوحيد بين العقل والدولة الذي كان يريده هيجل ، لم يتحقق في التاريخ ، لأن العقل بمفهومه الجدلي الذي يتجاوز كل حالة راهنية ، قد تم استبداله بالعقل الأداتي ، ولم تسلم الفلسفة — التي اصبحت أداة في يد اصحاب السلطة ، مثلها مثل كثير من العلوم الانسانية التي فقدت استقلالها ، واصبحت تابعة للسلطة ، وتقوم بتبرير افعالها ، أو اضفاء الطابع العقلي عليها ، وإذا كانت الفلسفة قد فشلت في الالتزام بوعدها في تغيير الواقع — في القضاء على الانفصال والاغتراب بين الانسان والواقع ، من خلال المؤسسات ، فإنها مدفوعة الى انتقاد نفسها ، وهذا النقد الذاتي للفلسفة هو ما تنشده أدورنو . والفلسفة مطالبة بالتعبير من هذا

العقـل ، ونقـد الانسـاق الفلسفية التى تدعى امتلاك الحقيقة ، فالنظرية النقـدية تنطلق من اعتبار اساسى يؤكـد على أنـه ليس هناك فلسفة أو نظـرية يمكن أن تمتلك الحقيقة كلهـا ، وهـذا لا يعنى أن النظـرية النقدية تمتلك الحقيقـة ، وإنمـا تطبق هـذا على نفسها أيضـا ، فهى تـرى أن هـذا الادعـاء بامتـلاك الحقيقة حـالة من حـالات الوهـم ، فالفلسفة لا تقـدم الحقيقـة لكنهـا تساهم فى تحـرير الانسان من عناصر الاستقطاب المعـاصرة .. ولهـذا قـدم أدورنـو نقـده للفلسفة الوجودية والوضعية ، واعـاد صياغة الأسئلة حـول التـراث والمعـرفة ، والأشـياء واللغـة والتـاريخ .

والجـزء الأول يتعـلق بالانطولوجيا ، وهـو يتفـرع الى جزئين ، الأول عن الحـاجة الانطولوجية للأنسان المعـاصر الذى يطـرح اسـئلة عن محـوى الوجـود ، حين يعـانى من التشـيؤ ، ويشـعر باخفـاق الواقعيـة Unsuccessful Realism ويدرك أن حاجاته الحقيقية عن التى تشكل جوهر وجوده ، وليست تلك الحاجات الزائفة The worng need التى يفرضـها عليـه المجتمـع الاستهلاكى المعـاصر .. وهـذا لـن يتاتى بنقـد الانطولوجيا المعاصرة التى لا تهـدف الى تجاوز الوجود كمـا هـو ، وهـذا ما أوضحه فى القسـم الثانى من هـذا الجـزء الكينونة والوجـود Being and exesten ce الاتيه لابـد من تجـاوز الأسـاطير المعـاصرة ، وممارسـة الشعور بالزمن ونقـد انطولوجياتنا الذاتية ، وهـذا لـن يتـاتى إلا بتجـاوز البعـد الواحـد للانسان .

والجـزء الثـانى عن جدليات السلب : المفهـوم والمقـولات .

وفيـه يكشف عن منطق جـديد لتنـاثر الذات الانسانية ، وتوزعهـا بين مختلف أوقـات العمـل ، ويقـدم نقـدا للفلسفة الهـوية ، ليبحث عن منطق آخـر لتشظى الانسـان وتوزعـه ، بدلا من الوحـدة والتطـابق التى نقـوم باسقاطها على العـالم ، ولا تدعنا نكشف عما بـه من مراكز للاستقطاب .

وفى الجـزء الثـالث من الكتـاب يقـدم أدورنـو نماذجـا للاشكاليات التى أثارهـا طـوال الكتـاب ، فالجـزء الأول والثـانى اللذان احتلا

مائتى صفحة من الكتاب بمثابة النقد السلبى للفكر ، والجزء الثالث نقد للقضايا فى تعيينها فى الواقع والتاريخ ، ولذلك يتخذ العنوان الفرعى له وهو : الحرية .

فيما وراء نقد الانسان الجزئى ، وفيه يقدم دراسة عن العلاقة بين الحرية والمؤسسات الاجتماعية ، ويستخدم التحليل النفسى بوصفه تجسيدا لظواهر مادية تعتمل فى النفس الانسانية ، فالمكبوت او المسكوت عنه ، هو لا شعور تابى السلطة السائدة التعبير عنه .
ويقدم فيه نقدا للفلسفة كسانط ، وتحليلا للخبرة الذاتية للحرية ، وحلل المجتمع المعاصر بوصفه مضادا للنزعة الفردية التى تعبر عن كيان الانسان الداخلى ، وبين صور تجريد الوجود الانسانى من الطابع الانسانى عن طريق تحليل الوضع الراهن للحرية وارتباطه بمفهوم دولة المؤسسات .

وفى الفرع الثانى من هذا الجزء الذى يتخذ عنوانا له : روح العالم ، والتاريخ الطبيعى ، وهى مناقشة لمفاهيم الفلسفة الهيجلية فى الربط بين التاريخ والميتافيزيقا .

وفى الفرع الثالث من هذا الجزء الثالث يقدم ادورنو تاملات فى الميتافيزيقا ، يبين فيه العلاقة بين الميتافيزيقا والثقافة ، وهذا الجزء ربط بين جدليات السلب ، والنظرية الجمالية عند ادورنو من خلال الثقافة .

ـ موقع النظرية الجمالية من مشروع ادورنو الفلسفى :

يأتى المشروع الجمالى لادورنو كنتيجة لمشروعه الفلسفى ، فهو فى تحليله النقدى للفكر الفلسفى والمؤسسات الاجتماعية والسياسية ، انتقل الى دراسة الانتاج الثقافى ، وخلص الى ان الفن « كممارسة » هو ضرورة على المستوى الانطولوجى للخروج من أسر « العقل الاداتى » والعقل التماثلى السائد الذى يوحد بين العقل والدولة ، لان الفرد يتحرر ، او يمارس حريته فى الفن ، ولهذا حاول ادورنو ان يبقى الفن مستقلا عن الحياة الواقعية ، ورفض اى ربط

بين الفن وغيره من المؤسسات ، وبين أن القوانين أو النظريات التى تضع الفن فى سياق محدد ، فإنها تقضى عليه ، لأنها تقضى على قدرة الانسان على التخيل ، لتجاوز الحالة الراهنة للواقع .

فهو قد انتقل « للجمالى » كصيغة للخروج من الدائرة المحكمة حول الانسان المعاصر ، فهى نقلة فلسفية ، تمثل المرحلة الثالثة من تفكيره ، ففى المرحلة الأولى ، قدم نقداً للفكر الفلسفى ، ومفهوم التنوير ، ومفهوم العقل فى الحضارة المعاصرة ، وفى المرحلة الثانية ، قدم منهجه المتمثل فى جدل السلب ، وهو متأثر فيه بهيجل ، وهو المنهج الذي صار الدستور الفلسفى للنظرية النقدية ، وفى المرحلة الثالثة ، قدم النظرية الجمالية ، فهو قد انتقل من نقد الفلسفة والمجتمع الى دراسة الجماليات ، بوصفها تجسيداً ليوتوبيا الانتاج الثقافى فى المجتمع المعاصر ، والمقصود بالجماليات لديه دراسة انماط التعبير الجمالى فى الفنون المختلفة ، وركز بشكل خاص على الادب والموسيقى ، وركز ايضاً على تقديم تحليله النقدى لمكانة الفن فى المجتمعات التى بلغت مرحلة متقدمة من الاستهلاك ، وربط بهذا بين الانتاج الفنى ومظاهره ، وبين اجهزة الدعاية والاتصال ، والدور السياسى لاجهزة الاستهلاك الجماهرية ، التى تعمل على « صناعة ثقافة » ، تصدر من خلالها للانسان مفهوماً عن الحياة اليومية ، تكون من شروط انتاجها ، استهلاك ادوات ومنتجات معينة ، مما يسهم فى ترويجها ، وكشف فى هذا من حقيقة الثقافة التى يتم صناعتها عبر اجهزة الاتصال من اذاعة وتليفزيون وصحف ، وهى ثقافة مصطنعة ، لا تمثل حاجات البشر الحقيقية ، وإنما هى تمثل انتاج المجتمع الصناعى والتكنولوجى المتقدم ، الذى تغدو الثقافة فيه ثقافة آلية ، ومثل الواقع الصناعى المغترب ، وهى بالنهاية تخديرية للجماهير ، لأنها تحاول صياغة وجدان الجماهير فى سياق يتفق مع مصالح المؤسسات السائدة ، ولهذا لا تمثل هذه الثقافة المصنعة المحتويات الجذرية للثقافة الجماهرية ، وإنما تحاول اقتلاع الجذور والينابيع الثقافية التى لا تتفق مع مشروعها الثقافى الذى ينزع نحو تنمية الاستهلاك ، ولهذا فإن الثقافة المصطنعة تكشف عن مشروع تنموى ، غريب عن حاجات الجماهير ، يحاول اقناع الجماهير بتبنيه ، وهذا المشروع يخلق ثقافة استهلاكية جماهرية تعمل على ارضاء حاجات جماهية ، مدروسة بعناية ، وهذا مما

نلاحظـه فى الاعلانات ، التى تروج لمنتجـات قـد لا يكـون الانسان فى حاجـة اليهـا ، ولكنهـا بالالحـاح ، تتحـول الى جـزء من الحيـاة اليومية ، واستمرار هـذه الثقـافة يعمـل على ترسـيخ النظام السـائد ، وهيمنـة الدولـة ومؤسسـاتها . فالفـن كممارسـة هـو خـروج عن الثقافة التى تصنعها اجهـزة التسلط والهيمنـة ، لانـه لا يرتبط بهـا على نحـو مباشر ، وحين يتداخل معهـا فى عـلاقة مبـاشرة ، بحيث يرتبط وجـود الفـن بهـا ، فـإن الفـن كجوهر لفعـل التحـرر ، يمـوت ، ويتحـول لسـلعة استهلاكية ، ويتحـول الفـن لأداة لتخـدير الجماهير ، وتدجينها فى صـورة معنيـة ، هـذا على النحـو الذى تحـول فيـه العقـل الى اداة لتحقيق مزيـد من السـيطرة على الجماهير ، وهـذا يعنى ان ادورنـو قـد توصـل لـرؤاه بصـدد الفـن من خـلال تحليـله للثقـافة السائدة فى المجتمعـات المتقـدمة ، وحـلل طبيعـة العـلاقة بين الثقافة واجهـزة الاتصـال ، ومن خـلال نقـده للنتـاج الثقـافى كمعطى فكـرى .

فادورنو قـد بدأ بنقد الاسس التى يقوم عليها المجتمع المعاصر من خلال نقـده للفـكر الفلسـفى ، ثـم اعقبـه نقـد المجتمـع ، والمرحلة الثالثة هى نقـد مظاهـر هـذا المجتمـع كمـا يتجسـد فى النتـاج الثقـافى ، وبالتالى فـإن نظـرته للفـن هى جـزء من نظـرته النقـدية ذاتهـا ، وقـد ساعده منهجـه السلبى فى اكتشـاف ثقـافة الظـل ، وهى الثقـافة السلبية ، المضـادة لثقـافة الاستهلاك ، وهى الثقـافة التى ينتجهـا الفـن ، لتنفى كـل صـور الاغتراب السـائدة فى الحيـاة اليومية ، والفـن فى صورته المثالية تلك هى التى تقـوم بفعـل التحـرر ، هـو الفـن الوحيد المتـاح لـه الوجـود ، بينمـا الفـن الذى يكـرس لمـا هـو قـائم هـو الفـن المحكوم عليـه بالمـوت ، لانـه مرتبط بقـانون الحيـاة التى يروج لهـا او يعبـر عنهـا ، فينتهى او « يمـوت » ــ على حـد التعبير الهيجلى ــ بانتهـاء اللحظـة التاريخية والاجتماعية والسياسية التى يعبـر عنهـا ، او يتخـلل فى سياقها ، ولهـذا فهـو يـرى فى بعض الاعمـال التى تزعـم الحـداثة ، انهـا تؤكـد صـورة المجتمعات الصناعية ، ولا تسـعى لنفيها .

وهـذا قـد دفـع ادورنـو الى تحـديد طبيعـة العـلاقة بين الفـن والواقـع ، ويتخـذ موقفـاً من الجمالية الماركسية ، التى تـرى ان هناك عـلاقة مباشرة بينهمـا ، وهـذا ما سـوف نتعرض لـه بالتحليل فى معرض حديثنـا عن النظـرية الجمالية لديـه ، والمنهـج الذى يتخـذه ادورنـو فى تقـديم رؤاه الجمالية هـو نفس المنهـج الذى سـبق لـه استخدامه

فى تقديم أفكاره الفلسفية ، فهو يبدأ بنقد الفكر الجمالى ، ومظاهره وآلياته ..

ولم يظهر المشروع الجمالى لادورنو بعلم الجمال وطموحه لتكوين نظرية جمالية مرة واحدة ، وإنما نجد بوادر هذا الاهتمام بالمشروع الجمالى منذ كتابه « جدل العقل » الذى درس فيه بعض القضايا الجمالية ، بل استخدم النصوص الأدبية كصور فنية للاغتراب الفكرى واستلاب الوعى فى المجتمع المعاصر ، فالنصوص الفنية تكشف – فى رأيه – عن الخفى والمكبوت فى الثقافة السائدة .

وقد كشف بشكل مبكر من استخدام سلطة المؤسسات للفن والثقافة واخضاعهما للعمل الصناعى ، مما اعتبر دليل على ازمة الفن ، وضياع استقلاله الذاتى ، واستخدامه كأداة ايديولوچية ، دون أن ينتبه العقل المعاصر للطبيعة التخييلية للفن .

ويتم الانتقال الى الجمالية Aesthetics بشكل تدريجى خلال أعمال ادورنو ، ويتضح فى مقولة هامة فى كتاب « جدل السلب » وهذه المقولة تبين أن المنطق الداخلى للعمل الفنى ، والتكوين الشكلى له يبرهنان على وجود نمط آخر من العقلانية ، يختلف – بشكل كلى – عن النمط الآلى للعقلانية السائدة فى المجتمع الاستهلاكى . ويحاول ادورنو من خلال هذه المقولة ، أن يبدد المقول الشائع الذى يزعم بموضوعية تكوينية للأعمال الفنية ، لأن الفن صورة خيالية ، وخلق نسق موضوعى للفن ، يؤدى الى القضاء عليه ، لانه يضع قوانين مسبقة للفن ، وهذا يؤدى لموت الفن(٢١) .

ويمتد خيط النقد من « جدل السلب » إلى « النظرية الجمالية » ليربط بين الفن والنقد الجذرى للمجتمع المعاصر ، فللفن لديه وظيفة نقدية ، تدعو الى تغيير الواقع من خلال خلقه لعالم تخييلى مغاير للواقع ، ومضاد له ، فحين تصبح الحياة اليومية اداة سلب دائم للوعى الانسانى ومحاولة صياغته وفق اتجاه الى تحديد المؤسسات الرسمية ، فيصبح العالم الذى يخلقه العمل الفنى محاولة لانتشال الانسان من الوسط السلمى الذى يجعله يلهث وراءه ، فلى الفن يستعيد العقل قدرته على الحلم وتجاوز

بما هو واقع ، وبتجيه نحو فضاءات لا محدودة ، هي فضاءات التخيل والنقد الجمالي الذي يساعد الانسان في كشف الهوية المستلبة للواقع ، ومن ثم يشكل موقفه الفكري الذي يبني هذه الهوية(٢٢) .

ولهذا فالتعبير الفني والجمالي هو الوسيلة الأخيرة الممكنة لمقاومة الفرد ، ولتحمية وعيه من الاستلاب ، وينبغي لهذا التعبير أن يكون متنوعا ومتعاليا على التكنولوجيا الراهنة ، حتى لا يندرج تحت أشكال الواقع ، وذلك لكي يمكن للفن وللعمل الفني تأدية وظيفتها النقدية .

وقد قام ادورنو في كتابه « النظرية الجمالية » بتحليل الفن في العالم الغربي ، ووصل الى نتيجة مؤداها ، أن الصور والأشكال الفنية السائدة في العالم الغربي هي أشكال فنية ممزقة لمجتمع ممزق ، فحضور الأشياء الطاغي في الحياة اليومية ، كسلع لها السيادة ، ويقوم الانسان على خدمتها طول الوقت ، فان هذا الحضور – الشيء – قد تسرب الى الأعمال الفنية فأمام بعد الحلم الانفعالي ، موضوعها ، وإنما الأشياء أيضا ، وهي بذلك تكرس وتستسلم لطغيان « عالم الأشياء » على عالم الانسان الداخلي ، ولهذا فان أية محاولة لخلق فن يختلف جذريا عن عالم « السلع » والأشياء ، لابد أن يقترن بضرورة أن يقوم العمل الفني بوظيفته الاجتماعية ، لأنه أصبحت صناعة الثقافة ، وانتاجها الزائف يشكل خطرا على محتويات النتاج الفني ، وتؤدي بالفن الى الانحلال والذوبان داخل العملية الطاقية للاستهلاك ، مما أدى الى غياب الفن الذي يقوم بوظيفته الاجتماعية في النقد والتحليل .

ويغالي ادورنو في نظرته لموقع الفن في المجتمع المعاصر ، ويفصل حالة غياب الفن على وجود من يزعم الواقعية وتستخدمه السلطة السياسية للتعبير عن أفكارها ، وتصديرها للأفراد ، لأن الفن حينذاك لا يعبر عن طبيعته الجوهرية في ممارسة عمل التحرر ، وإنما يتحول لايديولوجيا رسمية ، ويغرق الفن في المباشرة والسطحية .

والفـن هـو الامكانية الوحيدة لنضـال التحـرر والانعتـاق مـن الاوضاع الراهنـة فى المجتمـع المعاصر التى لـم تظهـر آيـة بـوادر لنا يمكن ان يكـون مخالفـا ونقيضا للواقـع حتى الآن .

ويـرى بعض الباحثين إن النظـرية النقـدية بشكل عـام ، وادورنو بشـكل خـاص قد لجـأ الى الأفق الجمـالى ، لأنهـم لـم يقدموا اى صـورة محتمـلة للمستقبل ، فهى فلسفة ، تعبـر على نقـد الحاضر(٢٣) دون ان تضـع صورة للمستقبل تجعـل لفلسفتهم دوراً فى الفعل التاريخى ، وقـد يكـون هـذا قـد تـم عن قصـد واع من ادورنـو ، لانـه لا يريد ان يقـع فى وهـم امتـلاك حقيقة مـا ، يستطيع من خلالهـا ان يبشـر بصـورة جـديدة ، ولكنـه يتعـامل مع ماهـو ممكن ، وهـو نقـد آليات المجتمـع الحـديث بكـل صـوره ، صحيح ان ادورنـو قـد تأثـر بشكل مبـاشر بآراء والتـر بنيامين ونظريته الجمالية ، لكن لجـوءه للفـن كـان تعبيـرا منـه عن فشـل الثقـافة للقيـام بمشروع تحـررى ، وتعبيـراً عن مأزق الفـرد النـاقد ومجـزه من التفكير من خـلال مقولات اخلاقية لتغييـر الممارسة السياسية .

والفـن هـو توليد لهـذه الصورة الجنينية التى لـم تتضـح بعـد فلسفة ادورنـو هى محـاولة لطـرح اسـئلة مستمرة ، والفـن هـو اقـرب صـورة لطـرح الأسئلة ، لان مهمتـه ليست تقـديم اجـابات جاهـزة ، ولذلك فـإن اختيـار ادورنـو للمشروع الجمـالى يتفـق مع رفضـه لابتذال الثقـافة ، وانحطـاط الفـرد ، الفـن هنـا هـو اليوتوبيا التى تنضـم بعـالم يضـيع فيـه الانسـان اقـل شـعوراً بالقلق والخوف ، ومنـزاً للحرية وللتحرر من اسـس الاغتراب بأشكاله المختلفة ، والفلسفة فى مرحلتهـا الأخـيرة « مرحلة النظرية الجمالية لدى ادورنـو » تتوحد بالفـن حين تعبـر عن قـوة الاهتمـام والشغف فى اللغـة ، وتحـوله من خلالها الى مجـال التجـربة والذاكـرة .

ولذلك فـإن فلسفة ادورنـو تطـرح عـدة اسـئلة :

هـل يمكن عن طـريق الجمـال والفـن ان يعبر الفـرد عن اختلافه مع الواقـع الاستهلاكى ؟

وهل يمكن عن طريق التخيل أن يتحرر من طغيان العقل الأسطوري الذي يتمثل في الصيغ التبادلية لقيم الاستهلاك المتخلفي ؟

هل يسمح هذا العصر بالاختلاف مع السلطة ، ومراكز الاستقطاب بكافة أشكالها ؟

هل الحداثة هي الارتباط بالتكنولوجيا ، أم الوقوف ضدها ، للكشف عن صورة أخرى للحياة ، غير تلك التي تقدمها وسائل الاتصال ؟

لماذا لم ينجح عقل التنوير / النهضة في مساعدة الإنسان على التحرر من أسر ما هو سائد ؟

هوامش الفصل الثاني

١ ــ يمكن الاشارة هنا الى حياة ادورنو (١٩٠٣ ــ ١٩٦٩) مما يلقى الضوء على مصادره الفلسفية التى توضح المؤثرات التى تأثر بها وشكلت فلسفته ، فلقد ولد عام ١٩٠٣ فى فرانكفورت من أب ألمانى وام ايطالية . واهتم بالبداية بالموسيقى فى فينا حتى عام ١٩٢٨ ، ثم عاد الى فرانكفورت ، وكان قد تعرف الى هوركهايمر (Horkheimer) فى الحلقة العلمية التى كان ينظمها هانس كورنليوس Hans Cornelius حول هوسرل ، وقدم أطروحته حول كيركجارد : بناء الجمالية ، التى نشرت ١٩٣٣ ، ولم يصبح عضواً رسمياً فى معهد البحوث الاجتماعية بجامعة فرانكفورت إلا فى عام ١٩٣٨ ، وحين وصل هتلر الى الحكم ، مكث فى انجلترا حتى عام ١٩٣٧ ، فى كلية مارتن فى اكسفورد ، وبعد نفيه الى الولايات المتحدة ، استعاد ادورنو التعاون مع هوركهايمر الذى كان قد سبقه الى هناك ، وقاما بتأليف كتاب (نقد العقل) معاً ، وعاد ادورنو الى فرانكفورت بعد الحرب ، وصار مديراً للمعهد ، بعد هوركهايمر . وقد توفى عام ١٩٦٩ ، بعد نشر دراسته الفلسفية الهامة ، جدل السلب Negative Dialectic ، وبعد أن بدأ فى نشر مؤلفاته الكاملة .

وهذا العرض يبين أن مراحل فكره الفلسفى هى :

١ ــ نقد العقل . ٢ ــ جدل السلب . ٣ ــ النظرية الجمالية . وقد تأثر بكانط وهيجل وفالتر بنيامين من المعاصرين له .

٢ ــ اشار مارتن جاى الى علاقة مدرسة فرانكفورت باليهودية : لأن معظمهم يدين بها ، وقد اشار ادورنو بشكل خاص الى مذابح هتلر فى كتابه جدل السلب بوصفها دليلا على الاخفاق الحضارى وتراجعا من العقلانية ، رغم انه كان ينتمى للثقافة الليبرالية ، الا انه كان يشعر ــ هو وزملائه ــ بالاضطهاد بوصفهم يساريين .

انظر حول علاقة مدرسة فرانكفورت بالصهيونية :

- M, Jay : The Dialectical I magination, P, 25 .

- Adorno : Negative Dialectics, P, 371 .

ـ رمضان بسطاويسى : الأسس الفلسفية لجماليات ادورنو . مجلة الف ، الجامعة الأمريكية ، القاهرة ، العدد العاشر ١٩٩٠ ـ ص ١١٣ ـ ١١٤ .

٣ ـ قدم ارنست بلوخ بحثاً عن فلسفة التنوير فى الدراسة التى حملت عنوان « مدخل الى فلسفة عصر النهضة » ، وأهم ما يميز هذا الكتاب هو انه لا يعالج النهضة كظاهرة بعث للعصور القديمة ، وانما النهضة تعنى لدى بلوخ (١٨٨٥ ـ ١٩٧٨) ميلاد انسان جديد فى المجتمع البورجوازى ، ويقدم هذا من خلال تحليل فلسفة عصر النهضة عبر دراسته للفلاسفة الايطاليين الطبيعيين مثل : برونو ، وكامبانيلا ، وعبر دراسته للعلوم الطبيعية الرياضية وروادها مثل جاليليو ، ونيوتن ، وعبر الدراسة التى يقدمها عن فلسفة القانون والدولة لدى ميكافيللى وبودان وجروسيوس وهوبز . وقدم بلوخ فى هذه الدراسة لوحة شاملة لافكار عصر النهضة ، وتجاوز ما هو شائع عن هذا العصر بوصفه عصرا جماليا فقط ، فبين الاساس الفلسفى والاجتماعى لهذه النهضة الفنية ، ولا يقف اسهام بلوخ عند ذلك ، وإنما يتجاوز هذا الى تقديم منهج اجتماعى ، استفاد منه ادورنو فى معالجة قضايا علم الجمال ، فخلع عليها الطابع السياسى . ويعتمد منهج بلوخ على ابراز صلة الاتساق بين نظم الانتاج الاقتصادى والاتجاهات الفكرية السائدة فى هذا العصر ، وهو يبرز ـ بشكل خاص ـ سمات الحركات الفكرية فى أوروبا اثناء الانتقال من الاقطاعية الفروسية الى المرحلة التجارية mercantilism وتحالف هذه المرحلة مع الملكية وصولا الى مرحلة بدايات العصر الصناعى . ويعرف بلوخ عصر النهضة بان النهضة لم تكن تعنى ظهور شىء ماض أو انبعاث للعصر القديم ، حسب التفسير الشائع ، وإنما كانت ميلادا لشىء لم يكن له أى تصور من قبل لدى الانسان .

-انظر ترجمة النص : ارنست بلوخ : مدخل الى فلسفة النهضة ترجمة : مصطفى مرجان ، مجلة الفكر العربي المعاصر العدد ١٢ — ١٩٨١ ، ص٧٩ الى ص٩٣ .

٤ — إن حوار أدورنو مع بنيامين الذى تم أواخر ١٩٢٩ من أهم مصادر أدورنو لأفكاره الجمالية فيما بعد وسوف يتم الاشارة بالتفصيل الى ذلك فيما بعد .

5 - Adorno and Horkhaimer : Dialectic of Enlightenment (New york : Continuum 1972) P,P, 4 , 16 .

6 - G, Lukacs : The young Hegel, Studies in the Relatiens Det ween Dialectics and Economics, Trans, Dy R, Rivingstcn, Mitpren Cam Bridge, 1976, P, 15 .

7 - Adord and Horkheimer : Dialectic of Enlightenment, P, 50

8 - Ibid : P, 81 and See Negatine dioleclic P, 78 .

9 - Ibid : P, 168 .

10 - T, W, Adorno : The Jargon of Authenticity Translated by knut Tarnowski and Frederic will, Edetition Northwester University Press, Evonston 1973, P, 15 .

١١— يمكننا هنا أن نتساءل هل مفهوم « النقد » لدى أدورنو هو امتداد للتفكير الفلسفى الألمانى منذ كانط الى نيتشة ، الذى جعل النقد بعداً رئيسياً من ابعاد ممارسة التفكير الفلسفى ؟ أم أن النقد لديه يختلف عن النقد السابق عليه ؟ ويمكن القول أن نقد « نظرية الحقيقة » أو « الهوية » فى الفكر الفلسفى ، يبين أن البعد الاجتماعى للفكر — كأساس للنقد — هو ما يميز تجربة أدورنو ومدرسة فرانكفورت ، فقد حاول أدورنو — عبر النقد — اعادة صياغة الفكر الفلسفى وفى تصوراته عن العالم ، ومن ثم تأصيل نقده للمجتمع المعاصر ، وهذا هو مقصده الأسمى ، فالنقد لديه آداة ، لتغير الواقع ، وبيان اخفاق المشروع الحضارى .

والنقد لدى أدورنو هو بحث دائم من آفاق السؤال ، فالطريقة التى كتب بها كتابه الفلسفى الرئيسى « جدل السلب » يقوم على طرح الأسئلة من خلال الآلية النقدية التى يتناول بها تاريخ الفكر ، ويحلل بها المجتمع المعاصر .. وذلك بهدف تحويل النقد الى أداة لمقاومة كل أشكال الاستقطاب المعاصرة .

12 - Adorno : Negative Dialectic, P, 146 .

١٣ـ إن مفهوم العقل او العقلانية لدى النظرية النقدية ، او لدى أدورنو لا يسعى لاقامة نسق منطقى كامل ، ولا يركز على شكل واحد من اشكال العقل المتعددة ، وانما التفكير العقلى لديهم يحترس من كل اشكال التأمل الميتافيزيقى وفلسفات الهوية ، والواقع يمكن تحليله من خلال البعد النقدى للعقل ، بدون ان ينظر للعقل وكأنه مثال متعال يوجد خارج التاريخ ، فأدورنو ينتقد اى فلسفة يكون لها مفهوما ضيقاً للعقلانية ، وتحصرها فى نطاق ضيق ، مثل الفلسفات الوضعية ، وهذه الفلسفات ـ فى رايه ـ تقوم بوظيفة الايديولوجيا التى تعرقل الحرية الانسانية . فالعقل لديه اداة لنفى كل ما يعرقل مسيرة الانسانية ، ولذلك فهو يرفض الانتماء السياسى ، الذى يسلب العقل قدرته على النقد الحر . فالاشكالية التى ينطلق منها أدورنو ، هى التى تحدد مفهوم العقل لديه ، وهذه الاشكالية هى تغيير الواقع ، ليصبح اكثر انسانية ، والمجتمع المعاصر حول العقل كأداة فى تحقيق مصالحه التسلطية ، ولذلك ينبغى نقد العقل ذاته . وهذا العقل الذى يقصده أدورنو لا يفصل بين العقل الفلسفى ، والخيالى ، والاقتصادى ، والاجتماعى والنفسى ، ويرى ان الفصل بين ابعاد العقل هو نتيجة لتقسيم العمل فى المجتمع المعاصر ، لاحكام مزيد من السيطرة على الانسان ، وينبغى دمج هذه التخصصات مع بعضها البعض لكى يمارس العقل وظيفته فى النقد .

وقد ربط أدورنو وهوركهايمر فى كتابهما « جدل العقل » بين العقلانية المعاصرة « الذى ممتداً الى التحرر منهما ونفيها » وبين التكنولوجيا ، أو التقنية ، ويرى أدورنو أن عقلانية التقنية

هي عقلانية السيطرة ذاتها ، لانه بمقدار ما تنمو المعرفة التكنولوچية بقدر ما يرى الانسان أن آفاق تفكيره تتقلص ، ويحد من نشاطه واستقلاله الذاتي ، وقدرته على التخيل والحكم المستقل ..

See : Adorno and Horkheimer : The Dialectic of Reason : P, 186 .

14 - Adorne : Negative dialectic P, 150 .

15 - Ibid : P, 158 :

16 - Ibid : P, 160 :

١٧- مفهوم الحداثة عند ادورنو وهوركهايمر يشير الى مفاهيم مختلفة من تلك التي نجدها لدى هابرماس مثلا ، فادورنو يرى في الحداثة التعبير النظري للمجتمعات المعاصرة التي تحرص على قيم الاستهلاك وتؤكد التشيؤ ، ولهذا فهو يرى في الحداثة مفهوما سلبيا ، يتمثل في التوسع في استخدام التكنولوچيا ، والتقنية على حساب الانسان ومشروعه التحرري ، وهذا الموقف انسحب ايضا على موقفه من الاعمال التي تدعي الحداثة في الفن ، تكرس لما هو قائم بالفعل ، ولا تسعى لتجاوزه ، ولعل هذا المعنى للحداثة الذي يقصده ادورنو ، هو قريب الى مفهوم التحديث ، الذي يقوم على ادخال النظم التكنولوچية في حياة الانسان بحيث لا تترك له مساحة للتفكير الخاص في حياته ، وتصورها وفق مفهوم جديد .

١٨- يبدأ كتاب جدل السلب بطرح ادورنو لامكانية التفلسف في عصرنا ، فيبين انه في الوقت الذي امتلكت فيه العلوم التجريبية والانسانية موضوعاتها ، بقيت الفلسفة بدون موضوع ، ذلك لان القول بان الفلسفة تسائل عن الانسان والمجتمع والطبيعة ، يجعل من الفلسفة مشاركة للعلوم التي تبحث في المجتمع والطبيعة والتاريخ ، فالفلسفة مرتبطة باثارة احتياجات الوجود الانساني The ontologicalneed ، ومن خلال انفتاحها على العلوم

المختلفة ، فانها تقوم بتوظيف المفاهيم Concepts وأشياء العالم المعاش فى صياغة الاسئلة التى تلح على الوجود الانسانى .

See : Introduction of Negative Dialectics, P, 11 and P,

19 - Ibid : P, 198 ,

20 - Self - Reflection of Dialectics- Ibid : P, 405,

21 - Ibid : P, 365 ,

22 - Adorno : Aesthetic theary, P, 4 .

23 - Terry Eagtetin : Art after Auschwitz, Adorn's Political Aesthetics, in book : Sigifical theary P, 40 .

[illegible]
[illegible]

[illegible]

19 - [illegible]

20 - [illegible]

21 - [illegible]

22 - [illegible]

23 - [illegible]

الفصـــــل الثـــــالث

الفــن والحيـــاة المعــاصرة

- من الاســـتطيقا النقــدية الى نقــد الثقـــافة .
- الفــن والتكنولوجيا وادوات الاتصـــال .

يرى تيرى ايجلتون فى جماليات ادورنو نوعاً من محاولة تأسيس علم الجمال السياسى ، وذلك فى دراسته ، والتى حملت عنوان :

« Art after Auschwitz : Adorno's Political Aesthetics » (1)

وذلك لأن نظرية ادورنو الجمالية تستند الى فكر جمالى يقوم على مناهضة الواقع ، مستخدما التفكير الجدلى فى تأسيس بنية مستقلة للعمل الفنى ، وبالتالى لا يمكن استنطاقه بما ليس فيه ، من خلال رفضه الاحالة المتبادلة بينه وبين الواقع ، لأن العمل الفنى يقوم جوهره على تلك القطيعة التى يقيمها مع المبادىء التى يقوم عليها الواقع الفعلى ، وخلق منطق آخر ـ الذى يتمثل فى تقنيات الشكل فى العمل الفنى ، نواجه به منطق التسلط الذى يمارسه العقل فى الحياة اليومية . ولكن ما الذى دعا ايجلتون الى اطلاق صفة « علم الجمال السياسى » على جهود ادورنو الجمالية ، وهى التى تسعى للتحرر من أسر الواقع ، فهل هذا التناقض بين القصد الجمالى ، والتقويم الجمالى ، هو تناقض ظاهرى ، فالقصد من الفن بشكل عام لديه هو مناهضة الواقع ، وكشف المكبوت والممنوع فيه من طريق ادخاله فى علاقات جديدة ، مختلفة عن تلك العلاقات التى يقوم عليها الواقع الفعلى ، وهذا هو الجانب السياسى ، الذى جعل ايجلتون يصف محاولة ادورنو ، على انها استطيقا سياسية ، ولكن هذا الطابع السياسى ، لم يغفل استقلالية العمل الفنى ، لجدليته تقوم فى هذا التضاد ، فى مناهضته للواقع عن طريق الخروج من أسر القوانين والعلاقات التى تحكمه الى مجال يخلق قوانينه وآلياته الخاصة ، وهذا المجال هو الذى يحكمه التقويم الجمالى .

والفن ـ بهذا المعنى ـ هو « الأمل » الذى يمكن من خلاله المحافظة على استقلالية الفرد ، من طغيان عقل السلطة والهيمنة الذى يطبع كل الأفراد بطابعه ، ويتجاور الفن هنا مع الكتابة

والدين كآخر الدفاعات التى يمكن ان يحتمى بها الانسان ضد غزو الحياة الاستهلاكية ، والتى تنذر بالقضاء على العقل(١) .

فأدورنو يرى فى الفن مشخصا لأمراض الحضارة المعاصرة ، وتقديم الدواء لها ، لأن الفن هو قوة الاحتجاج الانسانى ضد قمع المؤسسات التى تمثل الهيمنة الاستبدادية ، والسؤال الذى يطرحه أدورنو ، كيف يكون الفن ممكنا فى الحياة اليومية بصفته قوة احتجاج ضد الهيمنة فى الثقافة ، رغم انه يقدم المضمون الموضوعى لهذه الهيمنة ، بمعنى انه متأثر بشكل ما بالجدلية الاجتماعية ، حتى وهو فى حالة كونه مضادا لها(٢) ..

فالفن الذى نراه فى الحضارة المعاصرة هو فن ممزق ، ويعبر عن المجتمع الممزق ، ولهذا فإن الفن الحقيقى غير مسموح له بالتواجد ، لأن منظومة الحضارة الآن تعتمد على قيم التبادل ، والذى لا تستطيع أدخاله فى هذه المنظومة يبقى غير معترفا به ، من قبل المؤسسات التى تؤثر فى الواقع ، وبالتالى فالفن الذى لم يتحول اداة فى خدمة القيم الاستهلاكية ـ يكون هامشيا ، ولذلك فإن مصير الفن مرتبط بفصل العالم الروحانى والأخلاقى ـ بصفته مجالا مستقلا عن القيم ، ولهذا فإن أدورنو يناقش قضية مصير الفن ، او موت الفن التى سبق لهيجل ان تناولها فى كتابه : الاستطيقا : محاضرات فى فلسفة الفنون الجميلة ، وانتهى أدورنو الى نفس النتيجة التى انتهى هيجل اليها ، فحين نتناول مكانة الفن فى العصر الحديث ، فإن هيجل لم يقل بموت الفن ، ولكنه بين أن طبيعة الحضارة الحديثة تقضى على استقلالية الفرد وحريته ، ولهذا فهى معادية لطبيعة الفن ذاته ، لأن الحياة الحديثة تميل الى وضع القوانين والقواعد لكل شىء بما فيه الفن ايضا ، وبالتالى تقضى على طبيعته فى الابداع الفنى(٣) . واشترك أدورنو مع هيجل فى التنديد بهذا الطابع اللاانسانى للحضارة الحديثة ، ولكن فهم بعض الباحثين من هذا أن هيجل يكتب شهادة وفاة للفن ، لكى يفسح المجال للدين والفلسفة ولكن هذا غير صحيح ، لأن هيجل ـ واتبعه فى هذا أدورنو ايضا ـ كان يريد نقد الحضارة المعاصرة ، التى تضاءلت فيها امكانيات الخلق الفنى ، لأنه إذا نظرنا لحالة العالم المعاصر من خلال شروطه القانونية والأخلاقية والسياسية سنجد أن الاستقلال الفردى اصبح

مجـــاله محــدودا للغــاية ، وقــد طــور ادورنــو هــذا واضــاف نظــرية اللعب لــدى شــيلر ، واســتفاد من والتــر بنيامين وكتاباته حــول الإلاعب والمدنيــة المعــاصرة(٤) ، فالمدنية المعاصرة بكــل تعقيداتها هي نمــوذج للشروط الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، وما ينتج منهما من مؤســسات قانونية وشرعية واخلاقية ، وهى التى تحــدد المضمون الذى يتحــرك الأفــراد من خــلاله ، أو يعبرون عن أنفسهم من خلاله أيضــا ، واللعب هــو المســاحة التى يتحــرر فيهــا الانســان من أســر هــذه المؤسسات لأن الزمــان فى اللعب يكون مختلفا فى بنيتــه القهــرية عن الزمــان خــلال وجــود الانسان فى هــذه المؤســسات ، فاللعب او العمــل الفــنى ضروريا لاعــادة بنــاء الاستقلال الفــنى ، الذى اختزلته المؤســسات القائمة ، فالعمــل الفــنى — فى صورته الحــرة — هــو الوسيلة التى يستعيد بهــا الانســان الاستقلال الفــردى الضــائع وســط التعقيدات المتزايــدة للحيــاة المعــاصرة .

. . أمـا كيف يــرى أدورنــو اعــادة بنــاء الاستقلال الفــردى من خلال الفــن ؟ فــانه يمكن القــول انــه يطــور من رؤيــة شــيلر التى ظهرت فى مسرحية اللصوص — التى ظهــرت عــام ١٧٨٢ ، حيث بين شــيلر أن السبيل الوحيــد لتحقيق الاستقلال الفــردى هــو التمــرد على المجتمــع البورجوازى بالذات ، ويظهــر هــذا فى شخصية كــارل مــور وهــو البطل الثــائر على النظــام القــائم ، وعلى الرجــال الذين يســيئون اســتغلال سلطاتهم ، فيخــرج عن شرعية القــانون فى سلوكه الاجرامى ، ليكون بإتيبير بنفســه دولــة بطولية جــديدة ، وينصب نفســه مقــوما للقانون وينتقم لجميــع المظلومين(٥) ، فهــذه المحــاولة تقــدم حــلا فــرديا ، لا يصــلح للأزمنة الحديثة ، ولهــذا فــانه يرى فى نقــد المجتمع وتعريته السبيل الوحيد للتحرر منه ، لأن ادورنو يرى فى الفــرد جــزءا من المجتمع ، لا يمكن أن ينقــده إلا من خــلال ممارســة فعــل التخيــل . . فهذا الفعــل يجعــل من الفــن وسيلة للتحرر من طريق تموضع رؤى الفنــان فى تمثيل حسى خــارجى ، ممــا يؤدى لاســتعادة النفس لحريتها ، فالعمــل الفنى هــو تحــرر على المستوى الانطولوجى ، كمــا يتمثــل فى التجسيد الحسى لفعــل التخيــل ، والانســان يتحــرر حين يجــد العمــل الفــنى يمثــل لــه أهــواءه الذاتية وغــرائزه فيبدى للانسان ماهــو كــائن عليــه ، فيعى كينونته ويتحــرر . . بــل إن الفــن حين يحــول الأهــواء الانسانية — من خــلال تشخيصها — الى موضوعات للوعى ، فــإنه يجــرد العواطف والغــرائز من شدتها ، وتموضعها يؤدى الى جعلها خارجية بالنسبة لــه ،

وتخـرج من حـالة التركيز عليهـا ، وتعـرض نفسها لحكمنا الحـر(٦) . والعمـل الفنى لدى ادورنو هـو تحرر على المستوى الاجتماعى ايضـا ، لأن بنيـة العمـل الفـنى مختلفـة عن بنيـة الواقـع . ويستبعد أدورنـو ان يكـون للعمـل الفـنى دوراً اخلاقياً ، اى يصـبح للفـن قدرة تطهيرية من الأهـواء ، لانـه لـو طلبنـا من العمـل الفـنى ان يقـدم لنـا نقـداً اخلاقياً ، فإننـا عندئذ نقيـم تصدعا بين مضمون العمـل الفنى وشـكله لاننـا نحـاول ان نقتحـم هدفـاً من خـارج الفـن ليصبح هدفـا للفـن ، والعمـل الفـنى الذى يستعير مضمونه وهـدفه من ميـادين أخـرى بشكل مبـاشر تتحطـم فيـه وحـدة الشـكل والمضمون ، والفـن من وجهـة نظـر ادورنـو لا يمكن أن يقدم الأخـلاق المعيارية ، والمعيارية تفترض ان شـخصـا ما يمتـلك الحقيقـة وحـده ، وهـذا وهـم ، لأن السـلوك الاخلاقى هـو فى حـد ذاتـه تعبـير عن جدليـات السلب بين القـانون العـام ومؤسسـات المجتمـع وبين نوازع الانسـان وعواطفه وأهـوائه ، بمعنى أن سـلوك الانسان هـو حصـيلة الصـراع بين ما تمتلىء بـه النفس من نوازع وأهـواء ورغبـات وبين القوانين المجـردة التى تتعارض مع رغبـات النفس ، والانسـان فى حيـاته اليومية اسـير الواقـع النثرى « العـادى والمبتذل » الذى يئـن تحـت وطـاة الحاجات الضرورية ، ويلهث وراء الغـايات الحسية من جهـة ويحـاول الدخـول الى ملكوت الحـرية من جهـة ثانيـة . وهـذا التعـارض يجعـل الانسان يتـارجح دائمـا بين الحـرية والضرورة ، والفـن يجسـد هـذا التعارض والتناقض داخـل الانسان ، بهـدف تحـريره من آسـر المؤسسات ويعمـل عـلى اظهـار المكبوت والمقموع بفعـل الدعـاية والاعلان السياسى الاستهلاكى ، عن طـريق تعميق الاستقلال الفنى عن المؤسسـات الاقتصادية والسياسية .

— من الاستطيقا النقـدية الى نقـد الثقـافة :

قـدم ادورنـو نظريته فى عـلم الجمـال من خـلال نقـده للاتجاهات الجمـالية المعـاصرة ، وتاسست هـذه الرؤيـة عـلى نقـده للثقـافة الغـربية ، تلك الثقـافة التى تنحـدر جذورهـا الى ارسـطو ، الذى فـرق بين الفـكر النظـرى Logos والفـكر العمـلى Praxis وجعـل من الفـكر النظرى فى مرتبـة اسـمى من الفـكر العملى ، وهـذا التقسـيم كـان مرتبطـا بتقسـيم العمـل فى المجتمـع الطبقى فى الحضارة

اليونانية ، فالمعرفة العملية مرتبطة بهدفها المباشر فى تحقيق ضرورات الحياة اليومية ، بينما المعرفة الفلسفية ، فليس لها هدف من خارجها ، وإنما هى هدف فى ذاته . وكانت هذه التفرقة ـ داخل ترتيب العلوم عند ارسطو ـ هى محاولة للتمييز بين الضرورى والمفيد والنافع من جهة وبين الجميل من جهة اخرى ، وبالتالى تقسم حياة الانسان الى قسمين : قسم للعمل الضرورى والنافع وقسم آخر للهو والبحث من الجمال والسعادة . وقد أدى فصل المفيد والضرورى عن الجميل الى التمييز بين الحضارة والثقافة ، بين الانتاج المادى لحاجات الانسان ، وبين التعبير الروحى من حاجات الفرد المعنوية(٧) ، والفرد الذى يجعل من نفسه مبدأ للناس والاشياء ، فانه يسلم حريته لهم ، ذلك لأن الثروة والرفاهية التى يطمح اليهما ، لا تكون مرتبطة بقرار الانسان الذاتى ، وانما تخضع لظروف « السوق » المتقلبة ، وهكذا يخضع الانسان وجوده لهدف يتحكم فيه الخارج ، وبالتالى يكون الانسان تابعا لهذا « الخارج » ومصيره . ويتم التحكم فى البشر من طريق الدعاية والاعلان ، فيصبحوا عبيدا لهذا النظام ، لأن سعادتهم مرتبطة بهذا التنظيم المادى للحياة اليومية(٨) .

وكانت الفلسفة القديمة ـ رغم ثنائياتها ـ ترى السعادة فى الخير الاقصى ، كما هو الحال عند افلاطون وارسطو ، الذى يتجاوز الطابع الواقعى للتنظيم المادى للحياة ، فالترتيب الذى قدمته للعلوم ، قدمته ايضا للنفس الانسانية ، حيث ينقسم الانسان الى منطقين دنيا وعليا ، والمناطق الحسية من النفس الانسانية تدفع الانسان الى ابتغاء الربح والممتلكات والثروة ، وهذا الجانب من النفس الموجه الى اللذة الحسية قد عرفه افلاطون بأن جانب « محبة المال » لأن المال هو الوسيلة الرئيسية لاشباع الرغبات من هذا النوع ...(٩) .

ونتيجة لسيادة هذا الجانب لدى الانسان ـ فى الحضارات القديمة ـ نادى الفلاسفة بالبحث عن الحقيقة فى المجال النظرى ، لأن عالم الحق والخير والجمال يقع فيما وراء الواقع الاجتماعى وظروف الحياة اليومية ، وبالتالى لم يحددوا امكانية معرفة الحقيقة

من الوجود الانساني في الممارسة Praxis ، فنادي بارمنيدس بوجود عالم الحقيقة المفارق لهذا الوجود المادي المتغير ، وبالتالي تم الفصل بين العالمين — عالم الحقيقة ، وعالم الواقع — وأصبح عالم الحقيقة ، الذي يمثل الحق والخير والجمال هو نوع من الترف الزائد ، الذي ليس له علاقة مباشرة بإنتاج الضروريات المحافظة على الحياة المادية .

... وهذه النظرة القديمة — لا تزال سائدة — في المجتمعات المعاصرة لأنها تقدم الانفصال الانطولوجي والمعرفي بين عالم الحواس وعالم المثل ، بين عالم الضرورة ، وعالم الجمال ، وأقصى ما تطمح اليه هو اعادة تنظيم الحياة السياسية والاجتماعية وفق تعديل شروط الملكية او التبادل السلعي ، كما فعل افلاطون في الجمهورية ، وكما حاول ماركس ايضاً ... لكن الفرق بين نظريات القدماء والمعاصرين ، هو أن نظرية القدماء ترى في أن معظم الناس ينفقوا حياتهم لانتاج الضروريات ، على حين تكرس مجموعة صغيرة حياتها للمتعة والحق ، وتكون مرتبطة بتقديم تنظيم يكفل العدالة والحرية وفق ضميرها الحي ، بينما اختفى هذا الضمير الحي ، واصبحت المنافسة الحرة هي طابع الحياة الحديثة ، وإذا كانوا الافراد يولدون منذ البداية مهيئين لعمل معين — في الفلسفة القديمة — تبعاً لانتماءاتهم العرقية والطبقية ، فإن الحياة المعاصرة اضفت طابعاً شمولياً على الافراد ، فلم يعد هناك تفرقة بين الافراد ، على اساس الجنس او موقعهم من عملية الانتاج ، ونتيجة لهذا اختفى الطابع الفردي الذي يميز خصوصية الإنسان ، وأصبح الكل مجبر على تبني « ثقافة السلع » ، فالافراد في حياتهم اليومية ، يتبعون القيم الثقافية السائدة ، والتي لا يمكن انتاج الحياة إلا من خلالها ، فينظر للانسان كسلعة ، واحتياجاته هي سلع ايضاً ، وتقوم أجهزة الاتصال في المجتمعات المعاصرة بانتاج برامج ثقافية (هي في حد ذاتها سلع) لتلبية حاجات الإنسان ، كما تقوم المصانع بانتاج الادوات والاشياء ... واصبح معنى الثقافة مرتبطاً بمفهوم معين للحياة التي يتم استخدام العقل في تطور المجتمع ، وفقاً لغايات محددة ، وهكذا فالمفهوم يشير الى الطابع الكلي للحياة الاجتماعية في موقف معين » (١٠) .

وهـذا يعني ان مفهوم الثقـافة قـد تـم استخدامه باشكال متباينة ، فهـو قـد يشير الى مجـالات الانتـاج الفكرى ، متميـزا من الانتـاج المـادى الذى يمثـل الحضـارة . وقـد استخدمت السـلطة السياسية مفهـوم « الثقـافة » طـوال التـاريخ ، لكى تؤكـد على مفاهيم بعينهـا تريـد للافـراد ان يتحـلوا بهـا ، ويحصـلوا على تحقيقها . فعلى سبيل المثـال ، قـامت النـازية فى المـانيا باستخدام مفهـوم للثقـافة فيـه تنتـزع العـالم الروحى من سـياقه الاجتماعى ، ممـا يجعل من الثقافة اسـما تجميعيا زائفـا ، للقيـم الأصلية — فى حـد ذاتهـا — مقـابل عالم المنفعـة والعـالم المـادى ، ويسـود تعبيرات مثـل الثقـافة القومية ، او « الثقـافة الجرمانية » بوصفها ثقافة خاصـة ، (وهـذا ما وقـع لدينـا منذ الحـديث عن الاصـالة والمعاصرة ، او الهـوية والخصـوصية ، فيجهـد المفكرون العـرب انفسهم فى تحـديد سمات خاصـة للعقل العربى فى مرحـلة تاريخية — للعصـور القديمة — رغـم انهـا لـم تعـد موجودة الآن ، وهـم بذلك يؤكدون توهمـات زائفـة لدى العقـل العـربى عـن نفسـه) ففى هـذا المفهـوم يتـم الفصـل بين الثقـافة والحضـارة ، وتستبعد الثقـافة نتيجـة لهـذا الفصـل من العملية الاجتماعية (وهـذا ما نجـده أيضـا لدى الحكومات العربية التى تـرى فى الثقـافة والكتـاب والروايـة والعمـل الفنـى ترفـا زائـدا ، لا اهميـة لـه فى العمليـة الاجتماعية ، فتخلق فراغـا روحيـا وثقافيـا لدى الأجيـال الجـديدة ، التى قـد تجنـح للتطـرف فى الفـكر والسلوك ، لاشـباع احتياجاتهـا الانسانية العـامة) ، ثـم تتبنى السلطات مفهـوما للثقـافة يؤكد هـذا الفصـل بين الضرورى والجميـل ، بين الانتـاج الروحى والانتاج المـادى ؛ هـذا لكى تدفـع الافـراد ليسـيروا فى مسـلك واحـد ترتضيه لهـم ، ويرتبط بمشروعهما السيـاسى ، ويحـاول الفـرد أن يحـلم بتحقيق مالمـه بدون تبديل لحـالة الواقـع ، ومن خـلال الادوات والاشياء التى ينتجهـا العـالم الاستهلاكى ، وتوهـم الفـرد بانـه حـر فى اختيـار ما يريـده من هـذه الاشـياء ، لتعمـق لديـه توهـم الحـرية الظاهـرة ، والسـلطة السياسية بسلوكها هـذا تؤكـد علاقات جـديدة للحيـاة الاجتماعية ، وتسـتبعد ارتبـاط الثقـافة بالحضـارة ، وتختفى صـورة الثقـافة التى تعطى مشروعية للانتاج الروحى للانسـان الذى يعبر عن تخيلاته اليوتوبية ، وتعمـل نقـده للصـور القائمة للحيـاة اليومية . وتعمـل تلك الصـورة من الثقـافة المنفصلة عن الحضـارة على استبعاد دور الفـن من الحيـاة اليومية ، واسـتبعاد ادراك الحقيقة والحـرية فى خصوصية الانسـان

واستقلاله الفردى ، وإنما البحث من الحرية كمعطى يتحقق فى شروط اجتماعية خاصة ، ميلهث الأفراد وراء هذه الصورة من أجل تحقيقها ، تحت توهم أن هناك مساواة مجردة بين البشر فى تحقيق السعادة من خلال امتلاك الأدوات ، لكن هذه المساواة المجردة ، يتم كشف زيفها ، لأن من يمتلك القدرة على شراء هذه الأدوات — التى يتوهم السعادة من خلالها — هم قلة قليلة من الناس ، والغالبية العظمى من الناس لا تمتلك هذه القدرة الشرائية ، لظروف خارجة من ارادتها وهذا يعنى ان المساواة بين البشر التى يعلنها النظام العالمى كشعار فى ثقافته هى وهم ، وتنطوى على لا مساواة حقيقية ، تتمثل فى الظروف المادية التى تسلب الأفراد حريتهم . وهنا تستخدم السلطة سلاح الثقافة ، لتمرد على حاجات الأفراد المتزايدة ، وبؤس حالتهم الاجتماعية ، بأن هنالك جمال الروح مقابل بؤس الجسد ، وهناك الحرية الباطنية مقابل قيد الحرية الخارجية ، وأن هناك عالم الفضيلة بدلا من الأنانية والحقد على القلة القليلة التى تمتلك القدرة على شراء الأدوات ، التى يتم الدعاية للسعادة من خلال امتلاكها .. وهنا تستخدم الثقافة لتقديم مفاهيم مضللة ، ذات طابع مثالى ، لتميع الجماهير غير القانعة ، وتستخدم الثقافة هنا العلوم الانسانية وعلى راسها الطب النفسى لتخفى الفساد النفسى والتشويه الذى يصيب الانسان من جراء رفضه لهذا العالم الفاسد ، الذى يدعوه لشراء السلع ، ويدعوه لقمع هذه الرغبة ، إذا لم تتوفر لديه القدرة الشرائية ويحصر الفساد فى دائرة الفرد ، بوصفه مسئولا من آلامه النفسية والجسدية ، ومطالبا له — اى الانسان — بالتكيف والتوافق مع هذا التناقض الثقافى الذى يطرحه المجتمع المعاصر(١١) ، وقد ركز أدورنو على نقد ثقافة المجتمع المعاصر ، الذى يتبنى هذه الصورة المزدوجة ، التى يتم من جرائها استلاب الانسان وتشويهه .. حيث تحولت الثقافة التى يرفعها المجتمع المعاصر ايديولوجيا لقمع الانسان ، لهذا تم استخدام « الفن » فى تبرير الشكل القائم للوجود ، وترسيخه السكينة القاتلة للحياة اليومية .

والفن — لاسيما الذى نجده على شاشة السينما والتليفزيون — يقوم بتقديم صورة مزدهرة الألوان لجمال الناس والأشياء ، ويرفع الالم والأسى واليأس والعزلة الى مستوى القوى الميتافيزيقية ،

ويجعل الأفراد يقفون ضد بعض ، دون أن يرتبط هذا بالمؤسسات الاجتماعية ، ويتطور الأمر ، لمزيد من اقتناع البشر بالعالم الذى تحكمه هذه المؤسسات ، من خلال مبالغة تقوم على أساس أن مثل هذا العالم لا يمكن أن يتغير جزئيا ، بل يتغير خلال تدميره كله فقط ! ، وهذا يعنى أن الأفراد — فى ظل هذا النظام العالمى — لا يستطيعون اعادة اكتشاف أنفسهم إلا من خلال القفز الى عالم آخر ، لا ينتمى الى عالمنا .. فيقتنع الفرد بمحدودية قدرته على التأثير فى صناعة القرار ، ويتوهم أن الجميع ، بما فيهم أصحاب القرار السياسى ، فى المؤسسات التى تحكم المجتمع ، ضحاياه مثله ، وأن العالم يقع تحت قوى كونية ذات طابع ميتافيزيقى تحكمه .. وبالتالى يرتبط الانسان بالوضع القائم .. وبالتالى يكف عن المطالبة بوجود اجتماعى أفضل ، ويقوم بتعضيد سلطة القوى الاقتصادية التى تحفظ وجود هذا المجتمع .. ويمكن تأجيل سعادة الأفراد ، واقناعهم بالسعادة الأبدية فى العالم الآخر على حساب عمر الانسان . بينما الثقافة الحقيقية التى ينادى بها أدورنو للوقوف ضد هذه الثقافة الدمائية السائدة ، هى ثقافة واقعية ، ترى فى التحلم الثقافة بالحضارة وسيلة الانسان للتخلص من العوز المادى والروحى ، وترد للانسان فاعليته فى نقد المؤسسات والتحرر منها .. بدلا من الانكفاء الرواقى للانسان على ذاته ، ليهرب من العالم الذى يعيشه الى عالم آخر .. ولهذا لابد من الترابط بين الضرورى والجميل ، بدلا من الفصل بينهما ، ليصبح للفن مركز الوجود ، وليس زائدا عن الحاجة .

وتعمل تلك الثقافة الزائفة ، التى يرفعها المجتمع كشعار ، على الفصل بين النفس والجسم على النحو الذى نجده فى ثنائية ديكارت ، حين بين أن النفس جوهر متمايز عن الجسم ، لكى يتم التأصيل للفصل بين النافع والجميل وبين الحضارة والثقافة ، ويتم الفصل بين الانسان والعالم ، رغم أنه هو الذى ينتجه . ويتحول الانسان قيمة مجردة يدافع المجتمع عنها من خلال أدوات الاتصال ، دون أن يتطور الأمر للحديث عن واقع الانسان الاجتماعى ، فيصبح الدفاع عن « الانسان » قيمة يتفق عليها الجميع ، دون أن تتحدد ملامح هذا الانسان المقصود هو الذى يختفى وراء كل الفروق الطبيعية والاجتماعية ، وهذا يعنى أنها لا تدافع عن أحد ، وإنما

ترتبع لثقافة المجتمع الاستهلاكي شعار يمكن ان يتفق الجميع عليه ، ويصبح ما يحدث للجسم لا يستطيع أن يؤثر فى النفس الانسانية ، وهذه القضية يتم تقديمها لتبرير الفقر والاستشهاد وتقييد الجسم من خلال التربية الثقافية التى تتحدد فى مناهج التعليم ، التى تطالب بقمع مطالب الجسد الضرورية وأن الغذاء الروحى بديل يتلاءم مع الخبز القليل ، وتعميق الشعور بالاثم لدى من يرضى حاجات الجسد ، والدعوة للتحرر من الحسية ، أو اخضاع الحسية لهيمنة النفس(١٢) .

ويستعرض أدورنو هذا الطابع العام للثقافة المعاصرة كما يتمثل فى صورة الحب التى يقدمها المجتمع للافراد لكى يتبنوا هذه الصورة ، ففى ظل مجتمع تحكمه العلاقات التبادلية للسلع ، تصبح الصورة السائدة للحب هى المتعة المتبادلة ، أو ممارسة التسلط ، ولهذا يرى الانسان المعاصر تحقق صورة الحب اللامشروطة فى الموت ، لأن الموت يستبعد الظروف الخارجية التى تدمر علاقة الحب فى صورته التضامنية التامة ، لأن صراع المصلحة الذى يحكم علاقات الافراد فى مجتمع التبادل السلعى يختفى فى الموت ، لانه حين يموت أحد المحبين يتحول الى قيمة معنوية تسمو فوق المصلحة المنفعية المباشرة ، كما هو الحال فى الفن الدعائى الذى يقنع الفرد باستحالة التغيير الا بتغيير العالم بشكل كلى . وتم استخدام علم النفس فى تحويل الجوهر الباطنى الأصيل للانسان ، لكى يفرغ من قدرته التمردية ، ويصبح رقيقا هادئا ، متماسكا ، لكنه يخضع فى النهاية لحقائق الواقع وبهذا أمكن تحقيق الهيمنة الجماعية ، من خلال تسخير كل القوى المتاحة ضد أى تغيير حقيقى للوجود الاجتماعى(١٣) . وفى ظل هذه الثقافة التى تهتم بالجانب النفسى فى الانسان ، يمكن استيعاب تلك القوى والتطلعات التى لا تجد مكانا لها فى الحياة اليومية ، من خلال مثال ثقافى يصور اشتياق الناس الى حياة اسعد يمكن ان تتحقق فى عالم أنقى وأسمى من هذا العالم الذى نعيش فيه ، ويترك للفن فى ظل هذه الثقافة ان يعبر عن هذه الجوانب التى لم يتم تحقيقها فى الواقع ، فيفسح المجال لليوتوبيا ، والخيال ، والتمرد ، والعنف الذى لا يسمح به فى عالم الواقع . وترسخ لدى الافراد ان البحث

عن الحقيقة يكون فى عالم الفن ، أو عالم اللوجوس ، أو عالم التصوف ، وتبدو الحقيقة بعيدة عن عالم الواقع ، لكى يتم دفع الناس الى الخلاص الفردى من خلال التأمل الباطنى للوجود ، وليس من خلال الممارسة الفعلية للحياة اليومية ، وهذا ما تريده السلطة فى المجتمع المعاصر ، وتدعو له بحجة ان الواقع مبتذل وشرى ، ويحتل مرتبة ادنى من الوجود التأملى النظرى .

وهنا يرى ادورنو فى الجمال والفن دعوة لتفتح الحواس ؛ ومن ثم فالاعمال الفنية الحقيقية تحوى منها خطرا يهدد الشكل القائم للوجود ، ذلك لأن الطابع الحسى للجمال يوحى بشكل مباشر بالحصول على السعادة من خلال العمل وليس من خلال التأمل النظرى للوجود(١٤) ، فالعمل الفنى يفلت من أسر السلطة القائمة حين يوقظ الحس ، دون أى شعور بالاثم أو العار ، وإنما يعمق الشعور بالسعادة ، فلم يعد الفن والجميل هو الشعور باللذة بلا غرض ، وانما هو جميل فى ذاته ، والجمال هنا كما يؤكد نيتشه « يعيد ايقاظ التفتح الجنسى »(١٥) ، ولا يعنى هذا اباحة الجسم الانسانى وفق الاهواء ، وانما تنظيم الرغبات وفق ما يريده الانسان ، وليس وفق ما يريده المجتمع السلطوى ، من المألوف ان ندرك ان المجتمع يعدل من شرائع الجسد ، كما وردت فى الدين على سبيل المثال ، ليقدم صورة أخرى ، يدعو لها بشكل خفى ، مثل بيع الجسد الانسانى فى الاعلانات ، كما يبيع الانسان ساعات جهده فى العمل ، فالمجتمع ، بحجة الفقر والعوز الاجتماعى ، وهو صانعه ، يسمح للانسان باستغلال الجسم الانسانى كوسيلة ، ولذلك يتحول الجسم كسلعة ايضا ، ويتم انتهاك التحريم الدينى ، لحساب الصحة الاجتماعية ، التى يتوهمها الشكل الاجتماعى .

ولعل فى تحليل مفهوم الجسم فى النظرية النقدية ، ولدى ادورنو بشكل خاص ، ما يساهم فى كشف دعوتهم للحرية ، حتى لا يسوء البعض فهمهم بانهم يدعون للاباحة بدلا من الحرية ، ولقد توقف هربرت ماركيوز عند مفهوم الجسم والغريزة الجنسية فى كتابه « ايروس : الحب والحضارة » ، وعرض لها ايضا فى كتابه : فلسفة النفى ، وفى كتيبه الصغير عن « البعد الجمالى » ، ولكن ادورنو

لم يتعرض لهما بشكل مباشر ، الا فى دراسته عن « التسلطية » وفى اشارات قصيرة فى كتابه النظرية الجمالية(١٦) .

لكن يتفق كل منهما — ماركيوز وأدورنو — فى تاكيد الارتباط بين النفس والجسم ، وضد كل ثنائية تفصل بينهما ، وكشف كل منهما عن الايديولوجيا الثقافية التى تدعو لفصل الجسم من النفس ، كما تفصل الحضارة عن الثقافة ، وأكد ادورنو على دور الحس كعامل جوهرى فى الخبرة الجمالية ، لأن الادراك الحسى للجسم فى الفن ، يجعل المرء يشعر بسعادة حقيقية خالية من الشعور بالاثم التطهرى ، ويتواءم شعور المرء مع جسده ، على نحو يساهم فى ادراك علاقته بالكون من حوله ، وهذا عكس بعض اتجاهات الخبرة الجمالية التى ترى فى التأمل العقلى الباطنى العامل الجوهرى فى الخبرة الجمالية فى عملية التلقى الفنى .

وقد تمايز ماركيوز عن ادورنو فى تقديم نقدا للطابع السلبى لمفهوم الجسد فى المجتمع المعاصر ، الذى يبرر تاجيره ، او تبادله وفقا لمنفعة خاصة أو عامة(١٧) ، بينما عمد أدورنو الى تنمية العلاقة بين الجمال والحقيقة ، بالمفهوم الاجتماعى ، والنفسى ، بل اصبح الفن هو الامكانية الوحيدة المتاحة ، امام الانسان المعاصر ، لكى يكتشف الحقيقة(١٨) ، وقد استمد ادورنو هذه الفكرة من فلسفة شيلر حين اكد فكرة التربية الجمالية للجنس البشرى ، وأوضح ان المشكلة السياسية لتنظيم مجتمع افضل يمكن أن تتأتى من خلال العالم الجمالى ، لانه من خلال الجمال يستطيع ان يصل الانسان الى الحرية(١٩) ، ولذلك فان الثقافة التى يقصدها ادورنو فى فلسفته ككل هى تعنى سيادة الفن على الحياة .. وهذا يعنى انه يعطى للفن دورا فريدا فى الثقافة المعاصرة ، ويستند ادورنو فى هذا الى أن جمال الفن ، يتمايز عن اشكال الثقافة الأخرى ، فى كونه يتصارع مع الواقع القائم ، والحاضر السيء ، بالرغم من استخدامه لمفردات هذا الواقع فى التعبير عن الجمال ، والفن هو الوسيلة الوحيدة الذى يقدم العزاء للانسان المعاصر على بؤس وتعاسة الواقع ، لانه ينقله الى لحظة جميلة فى وسط

لا يتناهى من التعاسة ، فهى تخرج الانسان المعاصر من صورة للزمن المتراتب ، لتنقله الى زمن مكثف آخر ، وهذا الخروج يتيح للانسان مسافة نفسية وعقلية ، تساعد فى التخيل ، والخروج من أسر الواقع ، وبالتالى تثرى الوجود الانسانى بابعاد أخرى غير ذلك البعد الوحيد الذى يتمثل فى علاقات التبادل السلعى . والامكانية قائمة حين يقدم العمل الفنى عالما يقوم اساسا على الجمال الفنى ، هذا الجمال الذى يقوم ادراكه على نشاط تخيلى ، او وهمى(٢٠) ، وهذا الطابع السحرى للفن ، هو ما يجدده والتر بنيامين بمفهوم العبق ذلك المفهوم ، الذى يعنى تفرد العمل الفنى فى اضفاء هالة ساحرة على لحظات الوجود الانسانى ، لكن ادورنو يختلف مع مفهوم العبق الذى يقدمه والتر بنيامين ؛ ويرى انه مفهوم ذو طابع تصوف ، ويطلق على هذه الحالة ، التوهم ، وهى شعور ايجابى ، لأنه يتحرر من واقعية التشيؤ ، ويكشف عن العالم على نحو ما هو عليه ، وقد حجبته عنا الشكل السلعى ، وبالتالى تجعل الفرد قادرا على أن يسيطر على مصيره ، الذى قد يبدأ بالتخيل(٢١) ، فيتخيل الكيفية التى يتم من خلالها تشكيل بيئته على النحو الذى يلبى حاجاته الحقيقية ، بحيث تتسع مسافة التحقق الخارجى ، التى تعمل الدولة التسلطية الشمولية على تقليصها ، وتعمل على امتداد مسافة التحقق الباطنى ، وتصور العالم فى سموه يبدو فى شكلا جميلا ، يقبله المرء .

ويطلق ادورنو على عملية محاربة الدولة للمثل الليبرالية بأنها تدمير ذاتى(٢٢) ، وتتم هذه المحاربة من خلال تبنى مفهوم للثقافة ذاتها تمارس به هذه الوظيفة التى تحارب به الثقافة النقدية ؛ بحيث تكرس لخضوع افراد المجتمع للنظام القائم ، ويمكن تحمل ما فيه من خلال المظهر البراق لتضخيم انجازات النظام العالمى ، وتضامنه مع مفاهيم صورية من المساواة ، والحرية ، والكرامة الروحية ، وهى كلها سمات للقوة والسلطة والنفوذ الاقتصادى والاجتماعى ، ولكى يقوم النظام الجديد بذلك ، فلابد أن يقوم بعملية استبعاد للعناصر الفعالة فى المراحل السابقة للثقافة ، بحيث تبدو هذه الثقافة الماضية وكأنها واقع تاريخى بعيد ،

لا سبيل الى تحققه ، ويتم اعادة التنظيم الشمولي للوجود ، بما يخدم مصالح جماعات اجتماعية صغيرة ، تزعم انها توهب نفسها للمحافظة على الكيان الاجتماعى ، وإن التعاون معها ، لا يرتبط بمصالحها الضيقة ، ولكن بالزعم بان ذلك يحافظ على وجود الكل ؛ ولهذا فالفرد مطالب بتقبول التناقضات التى تظهر فى برامج هذه الانظمة التي تطرحها الدولة ، وهذا التناقض الذى يصور ان مصلحة الافراد مرتبط بمحافظتهم على هذا النظام الذى يصور لهم الاغتراب والتعاسة والعوز ، وهذا التناقض المزدوج هو فى جانب منه ؛ مصدر الضعف الذى تحتج به الثقافة اليوم على شكلها الجديد .

ويمكن ايجاز السمات التى تتمثل فى الثقافة التى يتبناها المجتمع المعاصر لممارسة التسلطية ، التى ينقدها ادورنو فى الآتى :

— الاحتقار الشديد للعقل ، رغم التقدير الشديد للعقل فى الثقافات السابقة ، وتجد الثقافة الزائفة تبريرها لذلك فى تحليلها للفلسفة التى صارت مرادفة للعقل لم تهتم بالمشاكل الحقيقية للبشر بشكل كاف ، بالاضافة الى تاكيدها على الجوانب الروحية والنفسية ، وتصويرها بوصفها مناقضة للعقل ، وصار العقل الكمى والاحصائى والادائى والتماثلى والوضعى هم اشكال العقل المسموح بتواجدها ، أما العقل النقدى ، والخيالى ، والعقل الذى يتداخل فى نسيج الوجود الانسانى فهو موضع شك لانه يتناقض مع الواقع اللامعقلانى السائد فى المجتمعات المعاصرة .

— العداء للبناء الاكاديمى فى تناول القضايا الانسانية ، فلقد بدأ الطب النفسى الأكاديمى ، يخرج عن هيمنة النظام القائم ، وخرج عن يكون أداة لهذا النظام ، وبالتالى طرح مفهوما مغايرا للثقافة ، وعزلها عن سياق المجتمع ، وتصوير الأساتذة الأكاديميين فى صورة رهبان للعلم ، لا علاقة لهم بمشاكل الناس الحيوية .

— العداء للبناء الفنى والجمالى ، أى العداء للاعمال الفنية التى لا يتم انتاجها وفق استراتيجية صناعة الثقافة ، وإنما تتنافر مع الانتاج الفنى السلعى .

- العداء للثقافات الصغيرة التى تقدم صيغة للتنوير تعتمد على مفاهيم مغايرة للعالم عن تلك المفاهيم التى يعتمد عليها النظام القائم .

- تقوم الثقافة الزائفة على الدعاية لمفهومها عن العلاقات الاجتماعية ، وأن وجود الأفراد مرتبط بالدفاع عن بقاء النظام السائد ، لأنه عشاله يعلى مناؤهم ، وحجب الخطر ، والدعوة الى دعم الخداع للنظام .

- ترفض الثقافة السائدة الحديث عن التراث والعقل ، وتدعو للحديث عن خلق الواقع ، والتركيز على القوى المتاحة ، حتى تستبعد العناصر الايجابية فى التراث السابق .

- تكثيف وتوسيع نظام تقسيم العمل ، حتى يبدو الانشغال بعلم موضوعى ، ومن يوجد لذاته ، مضيعة للوقت ، ويمكن للدولة ان تبيع كل كنوز الفن فى المتاحف ، إذا اقتضى الدفاع القومى ذلك .. وحتى يدخل الفن فى خدمة الدفاع الوطنى والاجتماعى والعسكرى .

- تخطيط المدن الكبيرة بشكل يمكن من تشتيت الجماهير ، وبناء الأسوار حول الطرق لمنع المظاهرات ، بحجة النظام والمحافظة على أرواح الناس ، فيجد الأفراد انفسهم سجناء أسوار منيعة .

- تدعو الثقافة الزائفة للتكنولوجيا ، كأساس لتقدم المجتمع ، خدمة للشركات الكبرى ، دون أن تراعى احتياجات الأفراد ، وإنما لكى تقوم بتمجيد الأمة وتضخيم صورة الحكومة التى تقوم بتحديث أدوات الحياة .

- فصل الثقافة كقيم عن البناء الحضارى المادى مما يؤدى الى فصل النافع عن الجميل ، وبالتالى تكون الثقافة تابعة لشروط الحياة المادية ، والترويج لها بدلا من أن تكون قائدة ومبشرة بحياة افضل وأجمل ..

ــ إن وقت الفـراغ يتم تنظيمه وفـق مذهب المنفعـة العـامة ، بحيث تظـل مصلحة الفـرد مرتبطة بالمصلحة الرئيسية للنظـام القـائم ، فسعادة الفرد تدور في حـدود تنظيم وقت الفـراغ في الدولة التسلطية الشمولية .

ــ ترفـع الدولـة التسلطية شعارات تخفي بهـا الصـورة الحقيقيـة للواقـع ، مثـل « انتشار عـام للقيـم الثقافية » ، و « حـق أعضـاء الشعب في المنـافع الثقافية » ، و « رفـع مستوى الثقـافة الفيزيائية والروحية والخلقية للأمـة » كـل هـذا دون أن يتيـح للجماهير الفرصـة لصـنع ثقافتها الجـديدة التي تحـل محـل الثقـافة التي تقوم السلطة الشمولية بتصديرها عبر أدوات الاتصـال .

ورغـم أن أدورنـو لا يتحـدث عن المستقبل ، وصورته ، إلا أنـه يأمـل في أن استمرار الحيـاة ، يعني استمرار خـلق ثقـافة مغـايرة ، لتلك الثقـافة السائدة من طـريق الفـن ، الذي يوقظ الحـواس ، ويدافع عن الحيـاة ضـد المـوت بكـل اشـكاله .

ــ الفن في عصر الاستنساخ الآلي ((الفن والتكنولوچيا وأدوات الاتصال)) :

استمد أدورنـو كثيـر من آرائـه حـول الفـن والظاهرة الجمالية من صديقه والتـر بنيامين (١٨٩٢ ــ ١٩٤٠) ؛ ولهـذا كـان ضروريا عـرض آرائـه حـول الفـن وعلاقته بأدوات الاتصـال ، وحـول علاقة الفـن بالتقنيـة ، هـذه العـلاقة الأخـيرة التي استخدمها أدورنـو في تحليلاته ، رغـم بعض الاختلافات بينهمـا(٢٣) ، هـذا بالاضافة الى تبني أدورنـو لكثـير من تحليـلات بنيامين لموقـع الفـن من الحيـاة الحديثة من خـلال تحليـل بنيامين لمفهـوم اللعب في دراسته الرائـدة عن المذنبـة واللاعب(٢٤) ، وهـذا يعني ضرورة عـرض آراء بنيامين ، التي تبناهـا أدورنـو(٢٥) .. لأنهـا تمثـل ركيـزة محـورية في تفكـيره الجمـالي ؛ ولنبـدأ بتحليـل والتـر بنيامين لعـلاقة الفـن بالتكنولوچيا ، لأنها وثيقـة الصـلة بفـكر أدورنـو .

يرصـد بنيامين تطـور عملية نسـخ الأعمـال الفنيـة ، بـدءاً من عملية الصـب والطبـع ، لدى الاغريق ــ (حيث كانت الأعمـال الفنيـة

المصنوعة من البرونز والفخار يمكن تصنيعها بكميات ضخمة ، فيما عدا العمل الفنى كان فريدا ، لا يمكن أن يستنسخ آليا) — الى عملية الطبع على الحجر باستخدام الأيدى ، الى التصوير الفوتوغرافى ، الذى أدى الى تغيير أساليب انتاج الأعمال الفنية تغييرا جذريا ، وأدت تطورات تقنيات الاستنساخ الآلى مع حلول القرن العشرين الى ظهور أشكال فنية ، تفرض نفسها بوصفها أشكالا فنية أصيلة مثل فن صناعة الفيلم (السينما) التى ارتبط ظهورها بتطور تقنيات الاستنساخ الآلى ، وهذه التقنية اثرت على أشكال الفن التقليدى(٢٦) .

ولكن مهما تضاهت النسخة المنقولة من العمل الفنى مع الأصل ، فإنها تفتقد عنصرا واحدا : وهو وجوده فى الزمان والمكان ، ذلك أن خامات العمل الفنى وطبيعته التى لا تظهر فى النسخ المطبوعة ، تشير الى زمانه ومكانه ، وبالتالى تبين ظروف انتاجه ، وموقعه فى التاريخ . والزمان والمكان هما محورين أساسيين للتفكير الاستطيقى عند أدورنو ، وأخذه من بنيامين ، لأن هذان البعدان يحكمان الوضع التاريخى لأى منتج من المنتجات البشرية(٢٧) فهذا الوجود المتفرد للعمل الفنى يظهر لنا من خلال الأصل الذى يعكس التغيرات التى صادفته من وقع الظروف الطبيعية عليه من خلال الزمن (وهذا ما يظهر فى الأعمال المصورة التى تنتمى لعصر النهضة مثلا ، ولا يمكن التعرف على التغيرات الأولى إلا من خلال النسخة الأصلية ، سواء بالتحليل الكيميائى أو الطبيعى ، ولا يمكن — بالطبع — القيام بهذه التحليلات على النسخ المصورة من الأصل) فالمكان والزمان فى العمل الفنى يحددان أصالة العمل الفنى ، وقد أدى استنساخ الأعمال الفنية بكميات ضخمة ، الى اختفاء مفهوم الأصالة فى العمل الفنى ، لأنه ليس له وجود فى أسلوب الاستنساخ(٢٨) .

ولكن أسلوب الاستنساخ قدم امكانيات أكبر ، عوضا عن الأصالة ، فمثلا يستطيع الاستنساخ أن يبرز جوانب فى العمل تند تغفلها العين المجردة ، ويمكن من طريق التكبير والحركة البطيئة للكاميرا أن نتوصل الى حقائق تجهلها الرؤية الطبيعية « يمكن ملاحظة أن تحليل ميتشيل فوكو للوحة الوصيفات لفلاسكويز ، مرتبط بهذه الامكانيات التى تقدمها التقنية »(٢٩) ، وعن طريق هذه التقنية أمكن

اقتراب العمل الفنى من المتلقى ، فاصبح من طريق الاسطوانة نستطيع الاستماع الى عمل موسيقى تم تسجيله فى مدينة تبعد عنها آلاف الاميال ، ورؤية المتلقى لكاتدرائيات ضخمة من خلال فيلم سينمائى .

ورغم هذه الميزات التى يتيحها اسلوب الاستنساخ للعمل الفنى ، فإن اصالة العمل الفنى تتلاشى ، ونفتقد بالتالى الشعور بهيبة الشىء أو الهالة المقدسة التى تحيط بالعمل الفنى ، او ما يعبر عنه بنيامين بكلمة عبق « aura » العمل الفنى(٣٠) فما يتلاشى فى عصر الاستنساخ التقنى هو عبق العمل الفنى ، ودلالة ذلك ، أن العمل المستنسخ يخرج من مجال الفن ، لان العمل الفنى يعتمد فى وجوده الخاص على التفرد ، بينما يؤدى الاستنساخ الى تعددية النسخ ، ويؤدى هذا بخروج العمل الفنى من محيطه الخاص ، الى مجال جديد يسمح للمتلقى باستقباله ، وقد ادى هذا الى زلزلة عاتية للموروث الثقافى ، فهذه الطريقة فى انتاج الاعمال الفنية تؤدى الى تصفية العنصر التقليدى فى الموروث الثقافى ، ويظهر هذا فى الأعمال الفنية التى تعيد انتاج التاريخ الثقافى ، أو تبعثه من جديد ، وفق المنظور الخاص للعصر الحاضر ، الذى تسيطر عليه قيم أخرى ، غير تلك التى كانت سائدة إبان انتاج هذه الاعمال الفنية .. « فالسينما — على سبيل المثال — حين تعيد تقديم رحلة كريستوفر كولمبس لجزر الهند الغربية فانها تقدمه من منظور المكتشف ، بينما هو فى منظور الثقافة الوطنية لسكان الجزر هو غاز لهم ، فالتقديم يتم هنا وفق قيم ثقافية مختلفة »(٣١) .

ويقترب مفهوم « العبق » من مفهوم الجليل Sublime الذى سبق لكانط الحديث عنه ، فى معرض تفرقته بين الجميل والجليل ، فالشعور بالجمال مرتبط بالعمل الفنى ، بينما الشعور بالجلال تجاه موضوعات الطبيعة مرتبط بحالة طقوسية وشعائرية ، وهو مرتبط بالتجربة الدينية ، والسبب الذى جعلنا نقبرن بين المفهومين — العبق والجليل — هو التعريف الذى يقدمه بنيامين للعبق بانها الظاهرة المتفردة ، والتى تفترض مسافة تفصل بيننا وبين الشىء(٣٢) ويتفاعل « العبق » فى عصرنا أو فى الأعمال الفنية نتيجة لزيادة الرغبة الملحة لدى الجماهير نحو السيطرة على تفرد كل شىء ، من طريق الاستنساخ ، فالجماهير لديها رغبة — تعلمها

طبيعة الحياة الإستهلاكية — فى ان تجعل كل شىء اقرب إليها : ماديا وانسانيا . فالعمل الفنى الأصلى يتميز بالتفرد والثبات ، بينما يتميز العمل المستنسخ بالزوال والتكرار ، والانسان المعاصر لديه رغبة فى هتك ستر الشىء ، وبالتالى اهدار عبقه الخاص ، لكى ينمى لديه طبيعة الادراك الحسى المعاصر الذى يقوم على احساس المساواة الشاملة بين جميع الاشياء ، الى درجة تطبيقه على الاعمال الفنية ، فيقوم باستنساخه(٣٣) .

ولهذا يمكن الربط بين تفرد العمل الفنى ووجوده فى نسيج التقاليد التى تكون حية ومتغيرة ، فتمثال فينوس ، كان الاغريق يقدسونه ، بينما ينظر اليه رجال الدين فى العصور الوسطى على انه وثن ، ولكن كلاهما يتفقان على ادراك تفرده ، اى عبقه ، وتعبير الشعائر عن تلاحم الفن بالتقاليد السائدة . ولذلك نشأت الاعمال الفنية المبكرة خدمة للشعائر الدينية . ولهذا فإن عبق العمل الفنى لا ينفصل كلية عن وظيفته الشعائرية ، بمعنى أن القيمة المتفردة للعمل الفنى الاصيل تجد اساسها فى الطقوس المصاحبة لنشأته ، والتى تمثل قيمته الوجودية ، وهذا الأساس الطقوسى ، الذى يوحد بين الجميل والمقدس ، حتى فى اكثر اشكال عبادة الجمال العلمانية ، هو الذى يحافظ على وجود الفن فى نسيج الوجود الانسانى كوجود مستقل عن الوظيفة المباشرة فى الواقع ، او كاداة لتأدية غرض معين ، ولهذا حين بدات اول وسائل الاستنساخ الحقيقية ، وهى التصوير ، رفع شعار « الفن للفن » ، لمقاومة استخدام الفن من قبل أدوات السيطرة فى المجتمع ، وبالتالى القضاء على عبقه واستقلاله الخاص ، وهذا الشعار حاول إبتداع لاهوت خاص بالفن ، وهو لاهوت سلبى يتمثل فى مفهوم الفن الخالص ، الذى ينكر الوظيفة الاجتماعية للفن ، ويرفض تصنيف الفن على اساس المحتوى او المضمون(٣٤) .

والاستنساخ الآلى للعمل الفنى ، جعل الفن يخرج من دائرة الشعائر والطقوس ، واصبح التركيز على الأعمال الفنية التى يمكن نسخها بكميات تتلاءم مع حاجات الجماهير التى يمكن صياغتها وفق مفهوم مسبق ، تقدمه السلطة السياسية ، ولذلك تخلى العمل

الفـنى عن وظيفته الشعائرية لصـالح الوظيفة السياسية التى يمكن ان يقـوم بهـا .. وبالتالى يصبح العمـل الفـنى اداة السيطرة والهيمنة ، بدلا من أن يكـون أداة للتحـرر .

ويتـم تقييـم الاعمـال الفنيـة على أسـاس القيمـة الطقوسية للعمـل ، التى تثبت اصالته وتفـرده ، وعلى أسـاس الربط بين قيمـة العمـل وقابليته للعـرض . لأن الابداع الفـنى قـد بـدأ بطقوس كليـة تخـدم الشعائر ، لانـه كـان أداة من أدوات السـحر فى عصور ما قبـل التـاريخ ، ولـذا لـم يتـم الانتقـال من الوظيفة الطقوسية الى الوظيفة الفنية إلا فى عصـر قريب ، فاصبح يتـم التاكيد على القيمة الاستعراضية للعمـل الفنى ، ممـا ادى لظهـور وظـائف جـديدة للابداع ، مختلفـة من تلك الوظـائف التى عـزت للفـن فى عصـور سابقة(٣٥) ، فى المرحلة الاولى لفـن التصوير الفوتوغرافى كـان يعتمـد على القيمـة الشعائرية عن طـريق تقـديس الاحيـاء ــ غائبين او أمـوات ــ من خـلال الصور ، ثـم اصبحت القيمـة الشعائرية تحتـل المرتبـة الثانية بعـدما اصـبح الوجـه الانسانى ، فى حـالاته وهواجسه المختلفـة موضوعا للتصوير ، ممـا ادى لانبعـاث « العبـق » من هـذه الصـور المتمثل فى الشـجن الذى تلتقطه الكاميرا ، ولكن تراجـع هـذا الامـر ، بتراجع الانسـان كموضوع للتصـوير ليحـل محـله الاشـياء ، والمـدن ، واستعراض قـدرات الكاميرا ، فاصبحت القيـمة الاستعراضية هى الاولى ، لأن هـذه القيمـة تجعـل من الممكن استخدام هـذه الصـور كـاداة ، او تقـديم علامات على الطـريق ، سـواء كانت صحيحة او مضللة ، حيث تتحـدد دلالـة الصـورة الواحـدة من خـلال موضعها من السياق الذى توجـد فيـه .

ويمكن القـول انـه عندما تحـرر الفـن من اساسـه الشعائرى من خـلال الاستنساخ التقنى فـإنه فقـد مظهـر الاستقلال الذى كان يتميز بـه ، وكـان يجعـل للفـن وظيفـة السـمو فـوق منظـور العصـر الذى تحكمـه علاقات جزئية ، ليستشرف آفاقـا اخـرى من خلال التخيل . فالعناصر الشعائرية ، تضاءلت شيئا فشيئا امـام تقـدم تقنية الاستنساخ ، التى غـيرت من وظيفـة الفـن الجوهرية ، ويمكن إدراك هـذا بسهولة حين يتـم المقـارنة بين الأداء الفـنى الذى يقـدمه ممثـل المسـرح ، وممثـل السينما ، فالأول يقـوم بكـل المجهـود من خـلال اللقـاء الحى

المباشر ، بينما التلقى تقدمه الكاميرا ، من خلال لغة بصرية تقوم على المونتاج واستخدام عدسات التصوير التى تقدم زوايا معينة للموضوع ، فممثل المسرح اقرب للقيم الشعائرية فى الفن التى تقوم على المعايشة ، بينما ممثل السينما يلتقى بالجمهور من خلال الكاميرا(٣٦) ، « فالعبق » اى تفرد الممثل فى ادائه مرتبط بحضوره للعرض ، والسينما لا تحقق هذا ، ولذلك تلجأ شركات الانتاج الى تعويض ذلك عن طريق الدعاية لنجوم السينما ، حتى يتحولوا لأساطير تكتسب مصداقيتها من الدعاية والاعلان ، لكى يصدق المشاهد ما يراه على الشاشة ، لأن هناك احساس عميق بالغربة يعترى الممثل امام الكاميرا ، وهو نفس الاحساس الذى يشعر به الانسان امام صورته المنعكسة فى المرآه . فالممثل امام الكاميرا يواجه جمهور المستهلكين الذين يمثلون السوق ، ويقدم له عمله وكيانه ووجدانه ، وهو متصل بهم عبر قنوات محددة للاتصال ، ولكنه منفصل منهم ، كما تنفصل مصانع الانتاج عن اماكن المستهلكين ، فالسينما تحاول تعويض قصور « العبق » من خلال بناء مصطنع لشخصية الممثل خارج الاستوديو ، لتخلق نجومية تحتفظ بسحر الشخصية الآسرة(٣٧) .

ونتيجة لهذه التغيرات فى التقنية ، والتى اثرت على انتاج العمل الفنى ، وفقد تفرده ، أوشك التمايز الذى يفصل بين المؤلف والجمهور ان يفقد خصائصه الاساسية . فالانسان يتطلع لكى يؤدى دوراً فى السينما ، او يظهر فى الصحف ، او يمارس دور الكاتب فى الصحيفة ، مما ادى الى ظهور تقييم جديد للكفاءة الفنية لدى المبدع ، فهو ليس الذى يحافظ على استقلاله ، ويتجاوز المحاكاة الى الابداع الخلاق ، وإنما هو من كان قادرا على اداء دوره المهنى فحسب(٣٨) .

بالاضافة إلى ان الفنون التى تعتمد على التقنية تحد من قدرة المتلقى التخيلية ، ففى المسرح يعى المرء حدود المكان التخيلى ، بينما السينما تجعل من التخيل محدودا ومن الدرجة الثانية ، لأن المونتاج وزوايا التصوير والاضاءة تقوم بتركيب العناصر ، على نحو يستسلم المتلقى للاستقبال فحسب ، بينما فى المسرح يقوم المتلقى بإعادة تركيب وانتاج هذه العناصر التى يشاهدها من اجل بنائه تأويل كلى خاص .

ويغير الاستنساخ الآلي للفن من موقف الجماهير تجاه الفنون ، فالفنون التي يمكن مشاهدتها جماعيا ، أصبح لها قدرة ذاتية خاصة على اجتذاب الجماهير مثل السينما ، بينما الأعمال التي تتطلب نوعا من التلقي الفردي ، مثل فن الرسم مثلا ، فإنها تتراجع مكانتها جماهيريا .

ولا يقف تأثير التقنية عند هذا الحد ، وإنما يمتد ليشمل التأثير على الانسان التي في الطريقة التي يتمثل بها العالم الذي يحيط به . وسيكلوجية الأداء التي تظهر من خلال الفيلم السينمائي تؤثر في استخدام الأفراد للأدوات ، وفي استخدامهم للادراك الواعي في الحقل البصري والسمعي ، وترتب على هذا أن وحدات السلوك يمكن تحليلها بطريقة أدق ومن مستويات متعددة ، وزوايا متباينة ، أتاحها الفيلم السينمائي ، ولم يكن هذا متاحا من قبل في اللوحات الفنية أو المسرح فأصبح العلم ممتزجا بالفن ، مما يتطلب درجة عميقة من المعرفة العلمية ، عند التعرض لأى موضوع من الموضوعات ، فحين تركز الكاميرا على مشهد ما فإنه يصعب القول أيهما أكثر ابهارا ، القيمة الفنية في التصوير ، أم القيمة العلمية ، وهذا من القيم الايجابية للسينما (التطابق بين الفنى والعلمى) . بالاضافة الى فهم أفضل للضرورات التي تسود حياتنا ، ويمكن للسينما أن تكون أداة للتحرر إذا ارتبطت بمشروع ثقافي ايجابي ، يجعلها مستقلة عن رأس المال الاحتكاري الذي لا يهدف الا للربح فقط(٣٩) . . ولذلك يمكن للفنان المبدع أن يقدم لنا تفاصيل خفية للأشياء التي قد تبدو لنا مألوفة وتجعلنا نكتشف أماكن تبدو لنا عادية ، وهي ليست كذلك ، وتخرجنا من آسر الغرف الى عالم جديد بفضل التصوير من قرب الذي يتيح لنا ادراك تمدد المكان ، والتصوير البطيء الذي يقدم لنا تمدد الزمان ، في تكوينات بنائية جديدة ، لا تكشف عن تشكيلات الحركة المألوفة فحسب ، إنما تعطينا انطباعا بحركات منسابة ، وخارقة ، ومحلقة .. ولذلك يمكن القول : لقد أدخلتنا الكاميرا عالم البصريات اللاواعية ، كما أدخلنا التحليل النفسي عالم الدوافع اللاواعية .. ذلك لأن الطبيعة التي تبدو أمام الكاميرا تختلف من تلك التي تظهر للعين المجردة(٤٠) .

ولهذا فقد مكنتنا السينما من فهم أفضل للأشياء التي تحيط بنا من خلال التصوير عن قرب ، وفتح مجالات جديدة للعمل لم نكن على دراية بها ، لأنها ركزت على تفاصيل خفية للأشياء المألوفة .

إن مهمة الفن هي اثارة تطلعات وحاجات تخرج عن نطاق الواقع الآنى ، ولا يمكن اشباعها الا في المستقبل ، لأنه يتطلع للبحث من المكبوت والممنوع والخفى في امكانات الانسان وطاقاته التي لا يقوم الواقع الراهن في ظل علاقاته القائمة بالسماح بالتعبير عنها ، ولهذا يظهر لنا — عبر تاريخ كل شكل من الاشكال الفنية — تطلع الشكل الفني الى ابداع مؤثرات جديدة تحقق له توصيل ذلك ، وهذه المؤثرات الجديدة ، لم يكن من الممكن التوصل اليها من خلال تطوير المستوى التقنى ، اى في شكل فني جديد . وهذا ما نجده في استخدام الأدب لمقتطفات من الصحف ، ولاستخدام الشعر لوحدات من الصمت ، الذى يعبر عنه بنقط بصرية ، فهذه الشطحات والمبالغات تنبع من أخصب بذور الفن ، وافضل لحظاته التي يتطلع فيها الى استثارة المتلقى بهموم جديدة ، وأبعاد غير مألوفة في تجربته الانسانية ، وهذه الشطحات تحاول تحطيم الهالة المحيطة بالموضوعات التى يتناولوها ، ويتحول العمل الفني من المشهد الجذاب او النغمة الخلابة الى قذيفة تصيب المتلقى كالطلقة النارية ، ويكتسب العمل الفني بعداً ملموساً لدى المتلقى(٤١) .

ولقد ترتب على التوسع في استخدام التكنولوجيا في العمل الفني ، لاسيما في السينما ، ان طبيعة التلقى الكمى — الذى يتمثل في الامتداد الكبيرة للجماهير التي تشاهد الفيلم — قد تحول الى طريقة كيفية في التعامل مع العمل الفني ، فقد كان سائداً الموقف التاملى للعمل الفني الذى يقوم على استغراق المتلقى وتركيزه على العمل الفني ، أصبح العمل الفني هو الذى يستغرق الجماهير ، بحيث لا يتيح لها الفرصة للتأمل العميق في المشاهد التي تترى على شاشة العرض . فالسينما عملت استخدام حواس الانسان بطريقة معينة ، تجعله يدرك العمل الفني على نحو مغاير للطريقة التى كانت يتم بها ادراك العمل الفني في العصور القديمة ، فالعمارة — وهى تاريخها أطول من تاريخ أى فن آخر — تستقبل من خلال

الاستخدام او المشـاهدة ، او من خـلال اللمس والبصـر ، فالاستقبال الذى يتـم من طـريق اللمس لا يتـاتى عن طـريق التركيـز فى العمـل الفـنى المعمـارى ، بقـدر ما يتـم هـذا التلقى من طـريق الاعتيـاد ـ نتيجـة للمعيشة فى هـذا البنـاء المعمـارى او ذاك ـ الذى يحـدد لنـا جوانب التلقى بمـا فيهـا الجـانب البصرى(٤٢) .

وهـذا النـوع من التلقى للاعمال الفنيـة من طـريق الاعتيـاد ، او الملاحظة العـابرة ، الذى نشـا من خـلال عـلاقة الانسان بالعمـارة ، اصـبح هـو القـانون الذى يقـوم عليـه تلقى الفنـون المعـاصرة ، وادى لاكتساب عـادات جـديدة من خـلال التسلية التى تتحهـا مشاهدة الافـلام هى عـادة الادراك الواعى الذى يتولـد من الملاحظة العـابرة للمشـاهد ، التى تختفى ليحـل محلهـا مشاهد جـديدة ، ولذلك فـإن نـوع الاستقبال القـائم على التشتت اصـبح ملموسـا فى جميـع مجالات الفنـون ، ودالا فى نفس الوقت على ظهـور تغـيرات هـامة فى طـرق الادراك الواعى التى كانت تعتمـد فقـط على التـامل ، فالمشاهد يستخدم خبـراته فى ترجمـة الصـور ، من طـريق الصـدمة التى يحدثهـا العمل الفـنى لدى التلقى ، وهـذا يبين ان السـينما جعلت القيمـة الشعائرية للفـن تتقهـر الى الخلف ، لان القيمـة الشعائرية تعتمـد على الادراك التـاملى العميـق ، بينمـا تلجـا السينما الى الاعتمـاد على الاستقبال القـائم على التشتت ، ممـا يجعـل المتلقى يستخدم خبراته الحسـية بمـا فيهـا خبراته اللمسـية ايضـا ، وهـذا يعنى أن التكنولوجيا قـد جعلت من السمع والبصـر وهمـا اداة الانسان فى التـامل يرتبطان بحواس اخـرى همـا اللمس من خـلال خبـرة الاعتيـاد ، التى يقـوم الفـن باستثارة الانسـان من خـلال الصـدمة(٤٣) .

إن التزايد فى امـداد المشاهدين للسينما ، ودرجـة تاثيرها بالاضافة لوسـائل الاتصـال الاخـرى ، كالاذاعـة والتليفزيون ، والفيديو ، قـد جعلت السياسة تهتـم بالاستطيقا ، لاسـيما تلك النظـم الفاشية التى تفـرض على الجماهير ، وتكرس لمبـادة « الزعيم » من خـلال سيطرتها على اجهـزة الاتصـال التى تسـخر لخـدمة هـذه المبـادة(٤٤) .

وتبـلغ ذروة الاستخدام السـياسى للجـانب الاستطيقى فى ادوات الاتصـال ، بهـدف صـياغة مواقف الجمـاهير فى الحـرب ، حيث يتـم

تعبئة جميع الموارد المادية والمعنوية لخدمة غرض واحد ، وهو الدعاية ان الحرب جميلة ! لانها تؤكد سيادة الانسان على الآلة ، وتقدم تشكيلات مختلفة للادوات والاصوات والمشاهد ، فالاستطيقا بطبيعتها ضد الحرب ، ولكن الأجهزة السياسية تستخدم استطيقا الحرب ، لتمرير صورها . فالحرب هى برهان على استحداث ميادين جديدة لترويج سلع جديدة ، فالحرب الاستعمارية سببها التفاوت بين وجود وسائل انتاجية ضخمة ، وعدم وجود استخدامات انتاجية لها ، فتصبح الحرب وسيلة لترويج منتجات وادوات الصراع ، وهذا دليل على ان المجتمع الغربى لم يصل الى النضج الكاف الذى يمكنه من استيعاب التكنولوجيا كعضو من اعضائه ، لتطور الحياة ، واستهلاك المواد الخام ، فالحرب هى ثورة التكنولوجيا التى تستهلك « مواد انسانية » بدلا من المواد الخام التى حجبها المجتمع البشرى ، فبدلا من نثر البذور على الحقول بالطائرات ، تقوم الطائرات بقذف القنابل على المدن ، وما كان ممكنا للانسان ان يرضى بالمشاركة فى قتل الحياة لولا استخدام السياسة للفن على نحو واسع ، ادى لنشأة ما يسمى « باستطيقا الحرب » ، هذه الاستطيقا التى تقوم بصياغة وجدان الانسان ومواقفه تجاه الحرب ، واستغلت السياسة تغير الادراك الحسى للانسان من خبرة التأمل الى خبرة التشتت فى استخدام الحرب ــ بمفاهيمها المتباينة ، وهو تعبئة الراى العام حول قضية من القضايا ، تمكن السلطة من استخدام ادوات العنف والدمار ــ لتقديم الاشباع الفنى للادراك الحسى ، الذى غيرته التقنية ، ونقلته من موقف التأمل العميق والادراك الواعى ، الى الخبرة الحسية المباشرة التى اعتادت على العنف ، وسارت الجماهير تتذوقه على مستوى الخبرة الاستطيقية ، والحل فى مواجهة هذا ، ليس ابتعاد الفن عن الحياة ، او نجعل نظرية الفن للفن هى النظرية السائدة ، وإنما الحل هو اضفاء الطابع السياسى على الفن ، لكى يمارس نقده ونفيه لهذه الاشكال السياسية اللاانسانية . فالفن للفن قد يرى فى الحرب صور جمالية فى ذاتها من خلال اشكال الدروع والدبابات ، والطائرات وطلقات الرصاص ، لانه لا يدخل الأخلاق ضمن رؤيته ، بينما تسييس الفن يكشف عن الاستخدام غير الطبيعى لهذه الاشكال ، ويقف ضد الحرب حتى لو كان الهدف الجمالى هو ابداع الاشكال الجديدة ، فالفن للفن هو نظرية اقرب للفاشية منه الى الاتجاهات

السياسية الاخرى ، لأن الاتجاهات المناهضة للفاشية ، ترى فى الفن استثارة لآفاق مستقبلية للانسان ، وترى فى الفن جزءا من النسيج الانسانى الذى يعتمد على الحلم بيوتوبيا جديدة للانسان(٤٥) . والسلطة السياسية تقنع الجماهير بنظريات الفن للفن ، واستطيقا الحرب ، من طريق اقناعها بالمبدأ الذى يحكم الواقع الانسانى الآن ، وهو مبدأ المردود ، بمعنى العائد الذى يعود على الانسان من جراء فعل معين ، مستخدمة فى ذلك آلية التشتت فى استقبال الانسان للأعمال الفنية .

هذه الآلية التى تتحقق فى السينما ، والسينما هى الشكل الفنى الأمثل الذى يتواءم مع الحياة المعاصرة المليئة بالأخطار المتزايدة التى تواجه الانسان ، فحاجة الانسان الى التعرض لآثار الصدمات هى وسيلة يلجأ إليها لكى يتقبل الأخطار التى تهدد حياته اليومية . والسينما تماثل التغيرات العميقة التى أصابت جهاز الانسان الادراكى ، هذه التغيرات التى يستشعرها الشخص العادى حين يجتاز شارع مزدحم فى مدينة كبيرة ، مما أدى لاستخدام السلطة السياسية لشريط الأخبار السينمائى الذى ينطوى على دلالة دعائية ، لا تخفى على أحد ، ولكن الشخص لا يملك مصدرا آخر للمعلومات عن العالم ، يساعده فى تحديد مواقفه ، سوى هذه الأجهزة من الاتصال ، فيتم تطبيع الأفراد بصورة معينة من خلال تزويدهم بمعلومات مختارة . ومن خلال مباريات كرة القدم التى يتم حشد الجماهير بصورة تؤدى الى عدوى الاهتمام بها والتلقى بينهم .

ويمكن القول عند استعراض القضايا الجمالية التى تثيرها علاقة الفن والتكنولوچيا ، أن تطور أدوات الانتاج عبر تاريخ المجتمعات البشرية ، قد جعلت فنون كثيرة تتطور وفنون تندثر ، فلقد ولدت التراچيديا مع الاغريق ، ولم تبحث إلا بعد قرون طويلة فى شكل قواعد فقط من خلال كتاب فن الشعر لهوراس(٤٦) . فلا شيء يضمن استمرار فنون معينة ، نتيجة لظهور فنون أخرى تستوعب تقنيات العصر وأدوات الانتاج ، وتقترب من العلاقات الاجتماعية الى الحد الذى يمكنها من استشراف آفاق مستقبلية للوضع الانسانى ، ولذلك لا يمكن للعمل الفنى أن يكون قيما الا إذا ظهرت فيه ارهاصات المستقبل ، وهذا لا يتأتى الا باستيعاب الفن لأدوات العصر .

وقـد ساهمت التكنولوجيا فى التمهيـد من أجـل ظهـور شـكل فـنى معين ، فقبـل أن تظهـر السينما ، نجـد المحـاولات الأولى لفـن التصوير المتتـابع . وهـذه الأشكال الفنيـة الجـديدة ـ مثـل السينما ـ كـانت موجـودة بذرتهـا الجنينية فى أشـكال الفـن التقليدية ، وقـد سـاهمت بعض التغـيرات الاجتماعية ، مثـل اقتصاديات السـوق على احـداث تغـيرات فى انمـاط التلقى تمهـد الطـريق أمـام الأشكال الجـديدة . وهـذا يعنى أن تطـور الفـن وظهـور اشـكال فنيـة جـديدة كـان مرتبطـا بثلاثة عـوامل هى :

١ ـ التكنولوجيـا .

٢ ـ استخدام اشـكال الفـن التقليدى لبعض المؤثرات فى صـورة خياليـة .

٣ ـ التغير الاجتماعى وأثـره فى تغيـير انماط التلقى للعمـل الفنى .

هـذه العوامل هى التى حكمت تطـور الفـن ، وبالتالى فـان موقف ادورنـو من التكنولوجيا هـو موقف متعـدد الأبعـاد .. فهـو يرفض التكنولوجيا التى لا تكون أداة فى السيطرة على العـالم ، وإنمـا سـيطرة على الانسـان ، وبالتـالى فـإن استخدام التكنولوجيا فى انتـاج الأسلحة فى الحـرب ، يرجـع لنفس السـبب الذى جعل السلطة السياسية تلجـأ لاستخدام الفـن للدعـاية ، وأصـبح استنساخ العمـل الفنى عن طريق التكنولوجيا ، مرتبطا بنمـو نزعـة الملكية التى تغذيهـا الدعاية المعاصرة ، من أجـل نسـخ الانسان أيضـا ، فـإذا كانت التكنولوجيا تنـزع عـن الفـن الطـابع التفـردى لـه ، فـان التكنولوجيا ودورهـا فى أجهـزة الاتصـال تنـزع من الانسـان الطـابع التفردى لـه ، بحيث يتوهـم أن الحـرية هى المفاضلة بين الاشـياء ، وليسـت الاختيـار بين نمطيـن من الوجـود .. فالتكنولوجيا كصـيغة من صـيغ العقـل المعـاصر ، تحـولت لأسطورة ، فبعـد أن استنفدت اسواقها الاقتابية ، جعلت من الحـرب سـوقا لانتـاج آلات لتدمـير (المـواد الانسانية الخـام) بدلا من توفـير جهـد الانسـان ووقتـه فى التعـامل مع الطبيعة .. وأصـبح العقـل فى صيغته الراهنـة لا يمكن الاقتراب منـه ، لأنـه تجسـد فى مؤسسات ضـخمة ، تعمـل عبـر القـارات ، وتستخدم ملايين البشر .. هـذه الصيغة التى ترتكز على ثلاث محـاور هى : التكنولوجيا والاتصال والمعلومات ، تستخدم الانسـان من خـلال السيطرة على لغـة العصر ..

هوامش الفصل الثالث :

١ — قدم هوركهايمر — بعد وفاة ادورنو — كتابا : « النظرية النقدية بين الامس واليوم » حاول فيه ما قدمته النظرية النقدية من اسهامات ، وبين ان كل قدمته لا يتجاوز نقد نسق العصر الحديث الذى يتمثل فى العقل المهيمن ، وتعضيد بعض اشكال التعبير الذاتى ، والتبشير بفلسفة تاريخ مضادة للدعوة الى التكيف مع الواقع ، التى تعتمد على اخلاق السعادة التلقائية ، التى تنبذ الانانية ، وتدعو الى انسانية جديدة .

وهذه النقطة التى وصلت اليها النظرية النقدية ، جعلتها ترى فى الفن الافق الوحيد الممكن له التواجد فى ظل النظام العالمى ، لكن هذا النظام الاستهلاكى يسعى لادخال الفن فى منظومته الخاصة ، ومن ثم يتحول الفن الى اداة ، ويبتعد عن منطقه المستقل ، وهذا ما يعنى موت الفن الذى يقصده ادورنو كوسيلة للتحرر من اسر الواقع ، وهذا قد يرجع الى ان طبيعة الانتاج الفنى — من خلال ادوات الاتصال — يخضع لشروط وعلاقات الانتاج القائمة ، ومن ثم يكون مرتبطا بها من خلال القصد الجمالى ، ليتحول الفن الى مهنة للفنان ، وحرفة او صناعة ..

وهذه الاشكاليات التى توقف عندها ادورنو ، حاول هابرماس وهو من الجيل الثانى لمدرسة فرانكفورت ان يقدم تعديلات جوهرية فى النظرية النقدية ، ويتحول من نقد الفن ، ودوره فى الحياة المعاصرة الى نقد الثقافة التى ينتجها المجتمع ، وهذه الثقافة هى التى تتضمن شروط استمرار وبقاء المجتمع من خلال اتاحتها لمختلف الرؤى التعبير عن نفسها ، واعادة انتاج اشكاليات الفكر وفق حقيقتين : اولهما العقل التواصلى ، بوصفه صيغة للحوار والتعدد ، واظهار للاختلافات المكبوتة والمضمرة فى المجتمع ، مما يتيح لها المشاركة فى الواقع الفعلى ، بدلا من تهميشها ، وثانيهما : فكرة الواقع المعاش ، بوصفه حصيلة لديناميات جدلية ، ولهذا فان كتابات الجيل الثانى

مثل يوجين هابرماس ، وجان بياجيه واريك فروم التى طرحت افقاً جديداً بدلا من الأفق المسدود الذى وصلت اليه النظرية النقدية ، واعترف به ماكس هوركهايمر فى كتابه السابق الذكر الذى صدر عام ١٩٧٠ .

See : jurgen Habermas : Legitimati on Crisis, trans by, T. Mc Carthy, Beacon Press, Boston, 1975, P, 142 .

2 - Adorno : Aesthetics theary, P, 6 .

3 - Hegel : Aesthetics : Lectures on Philosophy of fine Art .

٤ — باتريك ناكيسيل : المدنية واللاعب : نور والتر بنيامين فى تأسيس علم الاجتماع التصويرى . ترجمة د. حمدى الزيات ، مجلة ويوجين العدد ٧٨ ص٥٠ .

٥ — تقوم فكرة هذه المسرحية على محاولة اصلاح المجتمع عن طريق تدميره ، انظر فريدريش شيلر : اللصوص (١٧٨٢) ترجمة د. عبد الرحمن بدوى المسرح العالمى ، الكويت ١٩٨١ ص١٢ .

6 - Adorno : Aesthetic theary, P, 4 .

٧ — هناك تعريفات مختلفة لكلمة الحضارة والثقافة تبعاً للفترة التاريخية ، والتعريف الذى يقصده أدورنو للحضارة هى مجموع الجوانب المادية فى حياة الأشخاص والمجتمعات ، وبالتالى يتم التمييز — فى فترة تاريخية من حياة المجتمع — بين الحضارة والثقافة ، على أساس ان الثقافة تعبر عن الجوانب الفكرية والروحية فى حياة المجتمعات . وقد اكتسبت كلمة ثقافة Culture هذا المضمون فى المانيا على وجه الخصوص ، وصارت موازية لتصور عام للتاريخ البشرية الذى اعتبر درجات التقدم الفكرى معياراً اساسيا للتمييز بين مراحل تطوره . وقد تابع أدورنو ما سبق أن قدمه هيجل من ضرورة عدم الفصل بين الحضارة والثقافة ، لأنه لا يمكن تصور الجوانب المادية مستقلة عن حياة الانسان الروحية ، حيث تتبع هيجل

مسيرة الروح التى تتجسد فى اشكال مادية واجتماعية وتتاليه مثيل الاسرة والمجتمع والدولة ومؤسسات الفنون .

8 - Adorno : Dialectic of Enlightanment, P, 120 .

٩ - أنظر محاورة افلاطون الجمهورية ، الكتاب الثالث والعاشر ، كذلك محاورة القوانين ، حيث اوضح رايه فى كليهما حول الفن والأخلاق .

10 - Adorno : Dialecticof Enlighenment, P, 142

١١- دفع ميشيل فوكوه هذه الفكرة الى اقصى حد لها ، حين نقد العلوم الانسانية ، التى استخدمت كاداة فى يد الدولة التسلطية الشمولية ، وركز على الطب النفسى الذى اتخذ وسيلة لقهر الافراد ، الذين يختلفون مع النظام القائم ، من خلال وصفهم بصفة الجنون ، وبين فى كتابه تاريخ الجنون : ان الجنون كظاهرة انسانية كان يتم اطلاقه فى البداية على المتخلفين والمتوهين ، والخارجين على المجتمع ، لكى يتم عزلهم من المجتمع ، فالعزل السياسى كان يستخدم الطب النفسى فى تعزيزه وتبريره .

لمزيد من التفاصيل حول رؤية فوكوه الجنون ، انظر : د. محمد على الكردى : نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو ، دار المعرفة الاسكندرية ١٩٩٢ .

١٢- اوضح ادورنو هذا فى كتابه جدليات التنوير ، فى الجزء الخاص بصناعة الثقافة ، حيث يؤدى هذا الى تبنى مفهوم سلبى للدين ، يتمثل فى وضع الطابع الروحى فى مرتبة اسمى من الضروريات الحسية ، وبالتالى صور المادة فى السماء ، والموت فى الأبدية ، فيقوم الفرد - نتيجة لهذا المفهوم - بقمع ذاته ، ويقنع نفسه ان هذا هو جوهر الدين ، بينما هو يقنع نفسه بقبول الواقع الراهن على ماهو عليه ،

ويقتنع أن الفساد ليس فى العالم الاجتماعى ، وإنما فى نفسه الفاسدة ، فيصارع أهوائه ورغباته المشروعة لصالح سيادة نمط سائد للحياة اليومية .

- Adorno and Horkheimer : The culture Industry : enlightenment as Mass deceptiers, P, 125 .

١٣- اهتمت النظرية النقدية بدراسة صورة الحب فى المجتمع الصناعى المعاصر ، فأبرز أريك فروم هذا فى كتابه : فن الحب ، وعالج هربرت ماركيوز هذا الموضوع فى كتابه : ايروس الحب والحضارة ، وعالج أدورنو هذا الموضوع فى أبحاثه من التسلطية .

١٤- الطابع الحسى للخبرة الجمالية بدأ مع بماو مجارتن ، الذى ركز على إبراز هذا الطابع الحسى كوسيط مشترك يتيح التواصل بين الفنان والمتلقى والناقد .

١٥- نكتره هربرت ماركيوز فى كتابه « فلسفة النفى » الترجمة العربية ، دار الآداب البيروتية ، الطبعة الأولى ١٩٧١ ، ص ١٢٩ — ١٣٠ .

١٦- مفهوم الجسم فى الفلسفة المعاصرة ، وعلاقة الوسائط المادية بعلم الجمال :

- Adorno : Aeslhelic Lheory, P, 485 .

١٧- هربرت ماركيوز : فلسفة النفى ص١٢٨ .

18 - Adorno : Aesthetic Theory, P, 48 .

١٩- أوضح فريدريش شيلر هذه الفكرة أيضا فى قصيدة له عن الفنانين ، فبين أن ما ندركه اليوم على أنه الجمال ، سنكتشف فى يوم قادم أنه الحقيقة .

20 - Adorno : Aesthetic Theary, P, 191 .

21 - Ibid : P, 355 .

22 - Ibid : P, 308 .

23 - Frederic Iameson (éd), Aesthetics and Politics : Debates between Ernst Bloch, Georg Lukacs, Bertolt Brecht, walter Benjamen and Theodor Adorno, NLB London, 1977,

نجـد فى هـذا الكتـاب الرسـائل المتبادلة بين ادورنـو وبنيـامين .

24 - Richard wollin : walter Benjamin An Aesthetic of Redembtion, Columbia Universety press New york, 1982, P, 86 .

٢٥ـ تعـرف بنيـامين على ادورنـو وهوركهايمر فى الثلاثينات من هـذا القـرن ، وانضم الى معهـد الدراسات الاجتماعية بجامعة فرانكفورت ١٩٣٥ ونشـر بعض دراساته فى مجـلة المعهـد

Zeitschrift Fur Sozialforschung

(مجـلة التنميـة الاجتماعية) ، مثـل دراسته عن الفـن فى عصـر الاستنساخ الآلى فى العـدد الخامس سـنة ١٩٣٦ .

٢٦ـ مقـالة بنيامين الهـامة عن الفـن فى عصـر الاستنسـاخ الصناعى ، لهـا ترجمـة لسـيزا قاسـم نشرت فى العـدد الثالث من مجـلة شهادات وقضـايا شـتاء ١٩٩١ من صـفحة ٢٣٧ الى صفحة ٢٦٤ وقـد اعتمدت عليهـا .

27 - Adorno : Aesthetic theory, P, 256 .

٢٨ـ الفـن فى عصـر الاستنساخ الصناعى ، الترجمـة العربية المشـار اليهـا ص٢٤٤ .

٢٩ـ قـدم ميشـيل فوكـوه تحليـلا لهـذه اللوحـة فى كتـابه نظـام الأشـياء Order of the Things .

٣٠ـ قدمت ترجمـة هـذا المصطلح د. سـيزا قاسـم فى معرض ترجمتها لنص بنيـامين . .

ويبتث أن العبـق « aura » هـو ما يعـرض تفـرد العمـل الفنى واصـالته ص٢٤٠ .

٣١ـ انظــر نص تودروف عن اكتشاف امريكا أو الغــزو ، وقــد ترجـم النص اكثــر من ترجمــة الى اللغــة العــربية ، ابرزهــا ترجمــة بشــير السباعى •

بشــير السباعى ، دار ســينا للنشــر ، القاهــرة ١٩٩٢ •

32 - E, kant : The critigue of judgeiment, Irans, by : j, c, Meredith, oxford, 1952, P, 89 ,

٣٣ـ والتــر بنيامين : العمــل الفنى فى عصــر الاستنساخ الآلى ، ص٢٤١

٣٤ـ المصــدر الســابق ص٢٤٢ وص٢٤٣ •

٣٥ـ المصــدر الســابق ص٢٤٤ •

٣٦ـ المصــدر الســابق ص٢٤٦ •

٣٧ـ المصــدر الســابق ص٢٤٦ •

٣٨ـ المصــدر الســابق ص٢٤٧ •

39 - Adorno : Aasthetic theary P, 85 ,

٤٠ـ والتــر بنيامين : مصــدر ســبق ذكــره ص٢٤٩ •

٤١ـ المصــدر الســابق ص٢٥١ •

٤٢ـ المصــدر الســابق ص٢٥٢ •

٤٣ـ المصــدر الســابق ص٢٥٤ •

44 - Adorno : Aesthetic P, 467 ,

45 Ibid : P, 89 ,

46 - Ibid : P, 47 ,

الفصـــل الرابـــع

نظـرية الاسـتطيقا

- نظـرية عـلم الجمـال .
- استطيقا العمـل الفـنى .

لقد تحول ادورنو الى علم الجمال ، لكى يفتح الطريق امام النظرية النقدية التى اقتصر دورها على توصيف صور العقل فى المجتمع المعاصر ، ونقد المجتمع وصور التسلط السائدة ، وكما يرى احد الباحثين ، وهو روديجر بوبنر ان ادورنو « قد استحضر العمل الفنى لمساعدة النظرية النقدية على الخروج من عجزها ، مادامت لا تستطيع بمقولاتها أن تفسد السحر الايديولوجى الذى وقعت فى اسره . فالوهم الجمالى هو الوهم الوحيد الذى لا يستطيع الكذب ، لانه منذ البداية لا يتظاهر بأنه شيء آخر »(١) ولهذا يعتقد ادورنو ان الأمل يكمن — فى النهاية — فى عالم الوهم الجميل ، عالم الفن ، وعلى الفلسفة ان تتبع آراء الفن ، ذلك لأن الحقيقة المتحررة من ايديولوجيا الواقع تظل يوتوبيا ، والفن هو الذى يستطيع استشراف عالم الحلم من فعل التخييل ، « فالفن عن طريق خلقه لعالم وهمى ، يمكن أن يعدنا بالتحرر من وهم الواقع »(٢) .

ويتمايز كتاب أدورنو النظرية الجمالية او الاستطيقية ، الذى لا يتماثل مع المؤلفات التقليدية فى الاستطيقا ، فهو لم يلجأ الى ما لجأ اليه السابقون من تطبيق لوقف مذهبى على مشكلات الفن ، والحكم الجمالى ، وانما هو يحاول أن يستشرف آخر ممكنات تجاوز الواقع من خلال تحليله للظاهرة الفنية ، ولهذا فهو يحاول الكشف عن الموضوعات غير اليقينية ، التى لم تستطع الفلسفة التعامل معها ، لانها تستعصى على التحليل الفلسفى التى يخضع لمقولات وتصورات مسبقة .

وظواهر الفن تعطى انطباعاً بالاستقلال الذاتى ، ولكنها مع ذلك مجرد وهم ، فالفن رغم انه ينقل لنا خبرة حسية ، يمكن فهمها ، الا ان هذه الخبرة ، لا تصمد لأى تحليل نظرى(١٣) ، والفهم هنا ، لا يعنى مرحلة الادراك التى تحدث عنها كانط فى كتابه نقد ملكة الحكم ، وانما يعنى الادراك الحسى فى اثارة جوانب مركبة من اللاشعور والشعور بالواقع ، وهذا الفهم الذى يقدمه

ادورنــو ، للعمــل الفنى ، يبين لنــا الى اى مــدى تمــرس ادورنــو فى التعامل مع الفنــون المختلفة ؟ فالكتاب ، النظرية الجمالية : ثرى بالتحليلات للاعمال الفنيــة التى تتخطى فى كثير من الأحيــان الحــدود الفاصلة بين النقــد الفنى ، وعــلم تذوق الموسيقى وتاريخ الفــن :

لكن قبــل ان نقــدم تحليــلا لكتــاب ادورنــو « النظرية الجمالية » او « نظــرية عــلم الجمــال » الذى لــم يترجــم الى اللغــة العربية من قبــل ، لابــد أن نوضــح المقصــود بهــذا العنــوان ، هــل المقصود هــو تقــديم نظــرية للاستطيقا Aesthetic ، بمعنى البحــث فى المبــادىء التى يرتكــز اليهــا هــذا الميدان الجــديد ؟ بمعنى ان يكــون بحــث فى ميتافيزيقا عــلم الجمــال بالمعنى الكانطى لكلمــة ميتافيزيقا ، فالمقصــود بهــا لــدى كــانط البحــث فى المبــادىء التى تقــوم عليهــا الجماليات ؛ فميتافيزيقــا العــلم عنــد كــانط ، هــى البحــث فى المبــادىء التى يقــوم عليهــا العــلم ، وبالتــالى يكــون بحــث ادورنــو يندرج فيمــا يمكن أن يسمى (فلسفة الاستطيقا) . ام هــو بحــث فى الخبرة الجمالية ، وهــو المجــال الدقيق لعــلم الجمــال ، بعيــدا عن المعــايير القيمية ؟ وهــذا يجعلنــا نراجــع التحــديدات الدقيقــة بين نظــرية الفــن ، الاستطيقا ، فلسفة الجمــال ، وفلسفة الفــن ، والنقــد الفنى ، لنــرى — بشكل دقيق — انتمــاء محــاولة ادورنو فى تحليل الظاهرة الجمالية(٤) .

— نظــرية عــلم الجمــال :

يتكون كتــاب ادورنــو النظــرية الجمالية من اثنتى عشر فصــلا ، وثلاثــة ملاحق ، ففى الفصــل الأول يتحــدث ادورنــو عن الفــن والمجتمع والاستطيقا ، فيبين أن الحــديث الآن عن الفــن ، أصــبح مشكلة ، لاسيما فيمــا يتعــلق بوضــع الفــن وعلاقته بالحيــاة الانسانية ، والمجتمــع ، لاســيما أن الكثيرين يريدون أن يحــددوا لزاوية مــا ، تمكنهم من تحــديد طبيعــة العــلاقة ، فهــل يأتى الفــن اولا ، ثــم تجىء الحياة الانسانية ، أم العكس ؟ وذلك لتأسيس نظــره للفــن تــرى فيــه انعكاسا لمــا يحيط بــه من عــوامل مختلفــة ، وحقيقة الامــر ان هــذا تأويل لموقــع الفــن ، واسقاط لتصــورات مسبقة عليــه ، ومحــاولة لمــلء الفــراغ اللانهائى الاحتمــالى لابعــاد الانســان الذى يجــد نفســه فى حاجــة الى المخيلة ، لادراك ابعــاد تجربتــه غــير المرئيــة(٥) .

ويرصد ادورنو ظهور الحركات الفنية التى قدمت ثورة فنية منذ عام ١٩١٠ ، فلقد تزايدت أعداد الأعمال الفنية ، التى تنهج نهجاً مغايرا لمفاهيم الفن التقليدى وآلياته(٦) . واستطاع الفنان ان يكتسب حرية جديدة — لم تكن متاحة له من قبل — فى تناول موضوعات ، كان محرما الاقتراب منها ، وحرية فى تدمير الأشكال التقليدية — فى انتاج العمل الفنى ، ولكن — رغم هذه الحرية ، التى اكتسبها الفنان — احاطت بالفن شكوكا حول جدواه ، لاسيما بعد سيطرة مبدأ المردود الاقتصادى ، وهيمنته على مختلف اشكال الحياة الانسانية ، مما يترتب عليه وضع الفن موضع الشك والريبة ، وخصوصا بعد ان استخدمت السلطة والشركات الاستهلاكية الفنون كاداة لترويج منتجاتها ، وأصبح الفن مرادفا للدعاية والاعلان ، وتضاءلت مساحة الفن « الحقيقى » ، الذى لا يستخدم كاداة فى يد المؤسسات ، لانه متحرر من أسر السياق الذى يحكم الواقع ، وبالتالى طرحت اسئلة قديمة من قيمة الفن وجدواه ، وعلاقته بالمجتمع والحياة الانسانية .

وهذا توصيف من ادورنو لحالة الفن الآن فى الحياة المعاصرة ، ونهجه الدائم ، هو التساؤل ، الذى يكشف عن ابعاد الموقف من منظور مغاير ، فيحدد اهمية العمل الفنى فى كشفه للمقموع والمكبوت فى الحياة الانسانية ، ولكنه يميز بين نوعين من الفن ، النوع الأول : الفن السوفسطائى او الفن الكاذب الذى يدمج نفسه مع الانواع الاخرى من الدعاية(٧) ، ويتكيف مع الحياة الحديثة ، وليس لديه اية قدرة على المقاومة او النفى ، فهو وسيلة ايديولوجية ، لتبرير الحياة من خلال الوسائل والأشكال والادوات الفنية . والنوع الثانى هو الفن الحقيقى الذى يمثل قوة احتجاج ضد كل ماهو قائم ، ويؤدى الى الاغتراب والتشيؤ والتكوص . والنوع الأول يستخدم الشعارات والاكليشيهات التى تضفى مقدار من السعادة والألفة على العالم المتفكك الحزين ، بينما النوع الثانى يقدم نوعا من العزاء للانسان على باقى العالم من تمزق وبالتالى يحرر الانسان من أسر العالم ، عن طريق النفى لكافة الأشكال التى تجعل وعيه يستنيم لهذا العالم .

ويقدم أدورنو فى هذا الفصل تفنيدا للأسئلة المزيفة التى تطرح من الفن ، وخصوصا تلك التى تتناول العلاقة بين الفن والحقيقة والحياة ، ويناقش هيجل فى قضية موت الفن death of art (٨)، فيرد على حجة هيجل القائلة بانه فى العالم الذى يسعى الى صياغة كل شىء وفقا لقانون ما ، أو قواعد محددة ، فان الفن يموت ، لانه لا يستطيع أن يحيا من خلال قوانين جامدة ، وقواعد معدة سلفا ، لان الفن يصنع قوانينه وقواعده الخاصة ، والانسان فى العصر الحديث — وفقا لمنظور هيجل — لا يقبل الا الاشياء التى يمكن صياغتها فى قانون كونى ، أو قواعد محددة ، ولما كان الفن لا يقبل هذه الصياغة ، فان هنالك نوعا من الحجاب بين طبيعة الانسان المعاصر وبين الفن الذى يثور على القواعد التى يتبناها الانسان ، ولهذا فالفن الحقيقى من وجهة نظر ادورنو لم يمت ، طالما ان الفن لم يخضع القواعد والقوانين التى تحكم الحياة الحديثة .

ثم يناقش ادورنو طبيعة العلاقة بين الفن والمجتمع ، ويرد على نظرية الانعكاس الذى قدمها جورج لوكاتش ، ويبين عيوبها ، ويبين ان الفن فى اعتماده على بنية التخييل الحسى ، يقدم اليوتوبى بالنسبة للمجتمع(٩) ، ولذلك لا يمكن احالة الفن للمجتمع ، والا فان ما نقدمه حين ذاك يكون تفسيرا ايديولوجيا للفن ، بالرجوع لما هو كائن ، بينما الفن تخييل لابعاد متعددة ، والمجتمع احد هذه الابعاد ، وليس البعد الوحيد ، ويناقش ادورنو التفسيرات التى تربط بين الفن والمجتمع على نحو مباشر بأنها تحاول استنطاقه بما ليس فيه ، ويمثل الفن محاولة لتجاوزه .

ويقدم أدورنو — بعد نقده لنظرية الانعكاس — نقدا لنظرية التحليل النفسى فى الفن ، من خلال مقارنته بين رؤية كل من كانط وفرويد للفن(١٠) . وعلى الرغم من استفادة أدورنو من استطيقا فرويد فى تحليله للأعمال الفنية ، الا انه لا يتخذ من نهج فرويد النهج الوحيد فى تفسير الاعمال الفنية ، ويبدو ادورنو فى هذا الجزء اقرب الى كانط منه الى فرويد ، رغم استفادته من الأخير . لاسيما فى اهتمامات فرويد بخبرات الفنان اللاشعورية وعلاقتها بالعمل الفنى ، والنقد الذى وجهه أدورنو لنهج التحليل النفسى للفن ، يتلخص

فى تركيز فرويد على بعض العناصر ، مما ادى لاهمال عناصر اخرى فى عملية الابداع والتذوق الفنى ، فلقد ركز فرويد على الحلم واللاشعور ودورهما فى عملية الخيال ، والتعبير عن المكبوت لدى الانسان ، لكن لم يشر فرويد الى الثقافة كمصدر من مصادر الابداع لدى الفنان ايضا ، ويقوم بتفسير العمل الفنى بالرجوع الى الفنان ، وهنا يعنى ان تحليله يعتمد على فرضيات تأملية ، مثل فرضية الحلم ، فيرى فرويد ان العملية النفسية فى حالة الفن ، وفى حالة الحلم هى عملية واحدة(١١) ، ولكن القصد الذى يوجه التكوين مختلف فى الحالين ، والحلم كالفن لغز مشخص ، والتماثلات التى قامها فرويد بين الحلم والفن لا تدعو البقاء عند المعنى الظاهر للحلم بل تومىء الى ـ على العكس من ذلك ـ قراءة الاعمال الفنية كما يقرأ الحلم ، من خلال فك شفرته ورموزه اللاشعورية ، بهدف اكتشاف اللامرئى ، ويتعامل فرويد مع العمل الفنى ـ مثل الحلم ـ بوصفه نصاً ينبغى تفكيك رموزه ، فالعمل الفنى هو التدوين الاصلى لتاريخ فردى لا تنفك رموزه الا فى ضوء التحليل النفسى ، والعمل الفنى من خلال هذا المعنى هو اعتراف من اعترافات مؤلفه ، ولكنه اعتراف لمن يتقن قراءته ، فالعمل الفنى يبدو وكأنه تدوين ، مكتوب من قبل فى النفس الانسانية ، ولذلك يفهم فرويد جميع المواد التى يتألف منها العمل الادبى ، على انها ماضى مختزن داخل الانسان ، ووردت عليه خلال اللذات العابثة والكسل وخبرات السعادة والالم ، والكذب لديه هو حالم فى وضح النهار ، فالتجارب الحاضرة توقظ فى المبدع ذكرى تجربة اسبق ، تنبثق من خلالها رغبة فى التحقق من خلال العمل الفنى(١٢) . والعمل الفنى يكشف عن عناصر التحريض القائمة التى تستدعى لا شعور الطفولة .

وقد استفاد ادورنو من تحليل فرويد فى احدى جوانبه ، حين فسر مسرحية « نهاية الحفل » لصمويل بيكيت على انها تشنيع ونكوص ، فعجز البطل عن الفعل جعله يتذكر طفولته القديمة .

والفكرة الهامة التى يركز عليها ادورنو فى تحليله لفرويد فى مواضع متفرقة من كتابه النظرية الجمالية هى انه ليس هناك

نظـام طبيعى او منطقى للاشعور ، وهـو مصـدر الفـن عند فـرويد ، بالاضـافة للخيـال ، فهـذه الطبيعة الخاصـة للفـن التى تخـرج عـن منطق الواقـع ، هى ما يميـز الفـن على الاطـلاق ، والفنـان ـ لـدى ادورنـو ـ هـو الذى يحتفظ عمـله الفـنى بشكله الذى يابى على الدلالة الجاهـزة ، ويحتفـظ بمنطقـه الخـاص ، على عكس الانسـان فى حياته الواقعيـة حين يتذكـر الحـلم الذى رآه اثنـاء النـوم ـ والتذكر هنـا هـو فعـل شعورى واع ـ فعند ذلك فقـط تتخـذ محتويات اللاشعور شـكلا ذا دلالـة ، بينمـا الفنـان يسعى لتقـديم حلمـه الابداعى كمـا هـو ، حتى لا يفقـد خواصـه الرئيسية حين يدخله فى شـكل منطقى يمكن تفسـيره بالرجـوع لمـا هـو كـائن ، وليس بالرغبـة بالتحـرر ممـا هـو كـائن . ويأخـذ ادورنـو على فـرويد أن التحليـل النفسى للفـن لديـه سـجين منطق المـلائمة ، وتمثلهـا ، وهـذا يمـوته من اكتشاف التعـدد الغنى للمعـانى فى العمـل الفنى ، التى لا يمكن ردهـا للسـيرة الذاتية للفنـان فحسـب . وان كـل نص لا يتيـح لنـا اكتشـاف هـوية مؤلفـه فحسـب ، وانمـا يتيـح لنـا ادراك (نص الحيـاة) من خـلال الخيـال الحسى ـ وانـه يمكن حـل لغـز النص الفنى بالكشف عن الكبت الجمـاعى كاساليب الرقـابة السياسية على اختـلاف العصور ، وليس بالكبت الفـردى فقـط ـ ويأخـذ ادورنـو على فـرويد ملاحظة هـامة تتعـلق باهتمـام فـرويد بمضمون العمـل الفـنى اكثـر من اهتمـامه بالسـمات الشكلية واللغـوية والتقنيـة ، وهـذا يبعـده عن الجماليات المعاصرة التى تركـز على الآليات التشكيلية بوصفها ثـورة فى الفـن(١٣) .

وفى الفصـل الثـانى ، يتنـاول ادورنـو الاشكالات التى يثيرهـا وضـع Situation الفـن فى عصرنا الراهـن ، فيحلل العنـاصر المـادية للفـن المعاصر ، التى تعـددت بشكل لـم تعـد المقولات الجمالية الأوليـة مقبولة فى تحليـل طبيعـة الفـن المعاصر ، فـلم يعـن للفـن هـذا الطـابع الجوهـرى Desubstantialization الذى كان مرتبطا بـه فى المجتمعـات السـابقة(١٤) واصـبح للفـن وضـع خـاص فى الثقـافة التى يطرحهـا المجتمـع الصناعى الذى نعيش فيـه ، هـذه الثقـافة التى تلقى بظلالها على كـل شىء فى المجتمعـات الحديثة ، ولهـذا لـم يعـد من الممكن تنـاول قضـايا الفـن ضمن اطـارى مذهبى ، بحيث يأتى الفـن فى خاتمـة النسـق الفلسفى كانعكاس ثانى للعلاقات الأوليـة

التى يطرحها الفكر السياسى ، فوضع الفن مرتبط بنقد الثقافة المعاصرة التى تحكمها آليات التبادل ومبدأ المردود .

وما يريد ادورنو أن يؤكده هنا ، هو استقلالية الفن ، وبالتالى فهو ينقد التصورات التى تلحق الفن بعوامل اخرى ، مثل الجمالية الماركسية التى تحاول معاملة الفن كايديولوجيا ، وتعمل على ابراز الطابع الطبقى للفن ، فهذا يفترض وجود علاقة مباشرة بين الفن ومجمل علاقات الانتاج ، وتغير الأخيرة يؤدى الى تغير الفن ، وهذا ينطوى ضمنا على ضرورة تمثيل علاقات الانتاج الاجتماعية فى العمل الفنى ، لا ان تفرض من الخارج ، بل تندرج فى مداد المنطق الداخلى للعمل الفنى ، بحيث تتفق مع منطق المادة الوسيطة المستخدمة فى الفن ، ولكن هذا التصور ينطوى على تصور معيارى يفترض أن هناك رابطة محددة بين الفن والطبقة الاجتماعية ، والفن الاصيل والحقيقى — من هذا المنظور — هو الفن الذى يعبر عن وعى الطبقة الصاعدة ، وبالتالى يوحد بين السياسى والجمالى ، اى بين المضمون الثورى والطبيعة النوعية للفن ، والواقعية هى الشكل الفنى الامثل للتعبير عن ذلك ، ويلاحظ أدورنو أن هذه التصورات المعيارية كانت لها عواقب وخيمة على علم الجمال ، وافترضت أن القاعدة المادية هى الواقع الوحيد الحقيقى ، وانتقصت من شأن الوعى ، واللاشعور الفرديين ، ووقعت الجمالية الماركسية بذلك فى التشيؤ الذى كانت تحاربه ، لانها لم تفسح المجال للذاتية والخيال فى الفن بوصفهما يمثلان القدرة على تجاوز الواقع وما فيه من تناقضات(١٥) .

ويبين ادورنو ضرورة تجاوز الفن للواقع القائم ، حتى لا يتحول الى اداة لتكريس هذا الواقع وتأكيده ، بدلا من نفيه ، وكشف ما فيه من بؤس والم ، وهذا لا يتأتى الا بدائنا بالشكل الجمالى ، وقانونه ، بدلا من ان نبدأ من الواقع الى الفن ، فالفن يعيد صياغة العالم على نحو مغاير تماما للعالم الواقعى ، ويظهر المضمون المباشر فى اسلوب العمل الفنى ، وبناء منطقه الداخلى ، ولذلك فالفن حين يتجاوز الواقع المباشر ، فانه يحطم العلاقات المتشيئة للعلاقات الاجتماعية القائمة ويفتح بعدا جديدا للتجربة

الانسانية ، وهو بعد التهرد الذاتي على ماهو متاح ، ويبدو كامكانية وحيدة للوجود الانسانى . والفن بذلك يتحول لقوة منشقة عن الواقع ، لأن الشكل الجمالى يتيح تحويل الانسان من فرد محكوم بشروط الواقع الحاضر الى فرد مكتف بذاته ، ومحكوم بشروط أخرى ، وبواسطة هذا التحويل الجمالى الذى يتم عبر اعادة صياغة اللغة والادراك والفهم ، يمكن للعمل الفنى ان يعيد تمثيل الواقع ، وهو يضعه فى قفص الاتهام ، ويكشف بالتالى عن الممنوع والمكبوت فى داخله ، ولذلك يركز ادورنو على ان وظيفة الفن النقدية تكمن فى الشكل الجمالى ، لان الشكل الجمالى يتجاوز الواقع الراهن ، ويمثل الاستقلال الذاتى ـ الذى لا ينتج وعيا زائفا ، أو وهما ـ الوعى المضاد لكل صور الامتثال للواقع الراهن ، وهو الذى يحقق الحساسية (يحرر الحواس ويفتحها على ادراك صورة اخرى للواقع غير تلك التى تلح فيها اجهزة الاعلام ، وادوات الاتصال) والخيال والعقل ، ولكى يقوم الشكل الجمالى بهذه الوظيفة ، فلابد ان ينتزع الفن من اسر قوة السائد لكى تتيح له التعبير عن حقيقته الخاصة . وهذا الطابع الخاص للشكل الجمالى يجعل المبدا الذى يحكم عالم الفن مختلف تماما عن المبدأ الذى يحكم عالم الواقع ، ويصبح الفن مغايرا لما هو معطى وراهن ، وبمغايرته وتمايزه يؤدى الفن وظيفة معرفية ، لانه يبلغنا بحقائق غير قابلة للتبليغ بأية لغة أخرى غير الفن .

ويتناول ادورنو ـ فى الفصل الثالث ـ «مفهوم القبح والجميل» وعلاقة الفن بالتكنولوجيا ، فيحدد مفهوم القبح Ugliness كمفهوم معيارى مرتبط بالثقافة السائدة ، ويتحول لبناء قيمى يعزل كل فرد او عمل او صورة متمردة على النسق الثقافى القائم ، فالمفهوم الجمالى يتداخل مع المفهوم السياسى والاجتماعى ، ويقوم ادورنو بنقد هذا التصور ، حيث كان الفن مرتبطا بالتطهير فى الاعمال الكلاسيكية التى تصور البطل فى صورة كلية ، لكن مفهوم القبح فى الفن المعاصر الذى يتخذ صور التمزق والتفتت بدلا من التناغم والانسجام قد تبدل بحيث اصبح بناء ايجابى يخرج المتزج من الانفصال فى الواقع ، او تخديره بابعاده عن الخروج من أسر الواقع ، ولهذا يطرح ادورنو مظاهر القبح الاجتماعية فى المرحلة التاريخ ، التى تطرح تصورا معيارا يحدد معنى القبح ، ويقوم ادورنو بعد ذلك بتحليل مفهوم الجميل فينقد التصورات

الميتافيزيقية للجميل ، ويطرح الجميل كملاقة . ثم يعرض بعد ذلك لمفهوم التكنولوجيا وعلاقته بالفن ، ويختلف في هذا الجزء ـ مع والتر بنيامين حول دور التكنولوجيا في شيوع الأعمال الفنية بنسخها ـ رغم أن هذا قد أفقد العمل الفني تفرده ، ونزع عنه الهالة المقدسة التي كانت مرتبطة به ، ويرى أدورنو في تصور بنيامين نوعا من الصوفية ، ويرى أن التكنولوجيا قد استخدمت الفن كأداة لتسخيره في تنفيذ ما تريده(١٦) .

ويتناول أدورنو ـ في الفصل الرابع ـ موضوعا تقليديا هو الجمال في الطبيعة ، أو الجمال الطبيعي ، فيقوم بتحليل الجمال في الطبيعة ، والصلة بين الجمال الطبيعي والجمال الفني ، ويبين أن الجمال الطبيعي تعبير عن الثبات والاستمرارية ، وهذا مفهوم في التاريخ تجعل الظواهر تتكرر على نحو مطرد وثابت ، ولهذا فإنه يحلل الآراء التي تقدم نقدا Condemnation للجمال الطبيعي ، ولاسيما هيجل ، فيقدم ما وراء نقد هيجل للجمال الطبيعي:

Metacritique of Hegel's Critique of Natural beauty .

ويقدم رؤية حول الانتقال من الجمال الطبيعي الى الجمال الفني(١٧) ، ولهذا ينتقل في الفصل الخامس لتحليل الجميل في الفن كرؤيا وكروحانية وكعنصر ميزياني ، وهو تحليل لفلسفة كانط وهيجل بوجه خاص ، لأن هيجل هو الذي اهتم بالفن بوصفه تعبيرا عن الروح(١٨) . ويكشف عن الطابع الجدلي لفلسفة هيجل الجمالية ، ويقارن بين مفهوم الروح الذي يقدمه هيجل وبين مفهوم الهيولى Chaos الذي لم يتحدد بعد ، مما يخلق مفارقة في الفن تعطى له طابعه النوعي .

ثم يتناول أدورنو الوهم والتعبير في الفصل السادس ، فيتحدث عن أزمة الوهم ، لأن العمل الفني يخلق وهما خاصا به نتيجة استقلاله ، وهذا ما يساعد الفن على انتاج أشكال أصيلة للابداع الثقافي . فالوهم في العمل الفني ، أو ما يبدو كذلك هو الذي يعطي للفن قيمة ، لأنه يجعله بعيدا عن الواقع ، وهذا التبعيد عن الواقع والانفصال عنه ، يجعل الأعمال الفنية ، ولاسيما الأعمال الأدبية تبدو وكأنها تنطوي على ذاتها ـ من خلال الوهم ـ انطواء شديدا لتحمي نفسها من الواقع المعادي(١٩) ، وقد تحقق

والتـر بنيامين من وجـود هـذه الظاهـرة في أعمـال أنجـار آلان بـو ، وبودلـير ، وبروست وفاليرى ، فهـذه أعمـال تعبـر عن وعى متـأزم ، يتلذذ بجمـال الشـر ، ويمثـل احتفـاء باللااجتماعى ، والفوضى ، وكـأنه تمـرد خـفى من جـانب الشـاعر على طبقتـه ، ويمثل شـعر ما لا رميه أيضـا مثـالا على ذلك ، لأنـه استحضر أنماطـا من الادراك والتخيـل والمشـاعر الحسـية التى تفتت التجـربة اليومية وتبشـر بمبـدأ مغـاير لمبدأ الواقـع ، حتى لـو كـان وهمـا ، فهـذا الوهـم يمثـل المعنى اليوتوبى للأدب ، ولذلك فالتعبيـر هنـا لا يعتمـد على الانسجام والتناغم وانمـا على تفتت العنـاصر وتمزقهـا .

فهـذا « الوهـم » هـو ما يمكن للفـن أن يستخدم لغـة تجـربة مختلفـة تمـاما من لغـة الحيـاة اليومية ، وبالتـالى فهـو الوسـيلة لتحقيق « التمـايز » أو الاختـلاف النوعى . ولهـذا يتنـاول أدورنـو فى الفصـل السابع الملغـز النوعى ، وحقيقة المضمون ، والميتافيزيقا ، لكى يعمق من مفهوم الوهـم الجمـالى Aesthetic Illusion الذى يتخـذ شـكل الأسـطورة حينـا ، ويتخـذ شكل البنـاء التركيبى حينـا آخـر ، فسمات هـذا الوهـم (الملغـز النـوعى Enigmatic quality) يتعين فى الشـكل وآلياته ، ولا يمكن البحـث عنهـا فى المضمون المباشر ، وقـد أدى اثـارة ـ مثـل هـذه القضـايا ـ الى بحث موضوعات متفرعة منهـا مثـل : عـلاقة الفـن والفلسـفة ، ولاسـيما فيمـا يتعلق بمضمون الحقيقـة فى الأعمـال الفنيـة ، والمحتـوى المعـرفى فى الفـن ، والنقـد والأسطورة وغيرهـا من القضايا ، وقـد أدى هـذا الى تنـاول قضـية « التطـابق والمعنى » Consistency and meaning فى الفصـل الثـامن من كتـابه النظـرية الجمالية ، فناقش الجـانب المنطقى فى هـذه القضـية ، وحلل طبيعـة العلاقة بين المنطق والسببية والزمن ، والعلاقة بين الشكل والمضمون . ومفهـوم التمفصـل Articulation والعنـاصر الـذاتية والذاتية فى العمـل الفـنى ، وعـلاقة كـل هـذه العنـاصر بالقصـدية والمعنى والمحتـوى ، ويختتـم هـذا الفصـل بنقـد مذهـب الكلاسيكية فى الفـن(٢٠) .

وتتأسس نظـرية أدورنـو فى عـلم الجمـال على نقـده لمفهـوم الذاتيـة عند كـانط ، كمـا حللهـا فى « نقـد ملكة الحـكم » ، ويقـوده هـذا الى تحـديد اللغـة النوعية فى العمـل الفـنى وعلاقتها بالعـزلة

الموضوعية ، وادراك الجدل القائم بين الذات والموضوع فى العمل الفنى الذى يتجسد فى آليات وعناصر العمل الفنى .

ويتوقف ادورنو عند مفاهيم سادت الفكر الجمالى فى القرن التاسع عشر ، وهى : العبقرية ، والأصالة ، والفانتازيا ، والانعكاس ، والتشيؤ والذاتية ، ويخلص من هذا بأفكار عن نظرية للعمل الفنى ، يحدد بها ماهية المتقدم فى الخبرة الجمالية بالعمل الفنى على اساس انه يمثل خصوصية عبقرية من صنع الانسان Artifact وينادي ادورنو بتقديم تحليل محايث للعمل الفنى(٢١) ، وذلك من خلال النظر له بوصفه موناد «Monad» ، وهو لفظ فلسفى مستمد من فلسفة ليبتز ، وكتابه المونادولوچيا ، وهو يرد العالم الى الذرة الروحية ، بوصفها عالما مستقلا ، وادورنو يريد رؤية العمل الفنى بوصفه كونا مستقلا ، ويحلل الفن والاعمال الفنية ، من خلال مفهوم الوحدة والكثرة ، والى اى مدى تحدد الاعمال الفنية طبيعة الفن ذاته ، وليس العكس كما ذهب افلاطون وهيجل حين بدأ كل منهما من « فكرة الجمال والفن » ثم بحثا من تعيناتها فى الاعمال الفنية ، بينما ينظر ادورنو للاعمال الفنية ، رغم كثرتها على انها تقدم الفن المرتبط بثقافة ما وعصر ما ، والتاريخ — بهذا المعنى — يقدم التأسيس التكوينى لمبدأ الوضوح Intelligibility فى العمل الفنى ، فالوضوح مرتبط هذا بآليات الثقافة التى تعمد الى العمق والتكثيف والتمفصل ، ويرتبط ايضا بتطور العناصر المادية التى ينتج من خلالها الفنان عمله الفنى ؛ وهذا التطور يتيح له قدرات اكبر فى تحويل اعماله لتبدو فى اشكال مختلفة . ثم يتوقف ادورنو عند قراءة العمل الفنى ، ويفرق بين ثلاث مستويات التأويل او التفسير ، والتعليق ، والنقد ، وكل منهم يمثل حالة خاصة لها الياتها ، التى تحاول أن تقدم فهمها الخاص لحقيقة المضمون والتاريخ ، وكل عمل فنى يمكن ان يخضع لقراءات مختلفة ، تتباين فى تفسيراتها وتأويلاتها ايضا . ثم ينتقل ادورنو للحديث عن مفهوم الجليل فى الطبيعة والفن ، ومفهوم الجليل واللعب ، حيث ربط بينهما من خلال استفادته من آراء والتر بنيامين حول الفنان او اللاعب والمدنية المعاصرة .

ويلظر ادورنو الى اللعب على أساس انه نشاط أجتماعى ،

كما هو الحال عند والتر بنيامين ، فينطلق من تصور شامل لمفهوم اللعب طبقا لعلم دراسة الجماعات البشرية التى ترى فى اللعب نوعا من الأداء اليومى للأعمال الثقافية ، التى يتحرر فيها الانسان من ضغط الرموز الاجتماعية عليه ، فأداء الانسان للعمل يكون مرتبطا بعلاقة محددة سلفا بينه وبين البشر ، ولا يتعامل معهم الا بوصفهم رموزا لسلطة ، او هيئة ، او كيانا اجتماعيا ، بينما فى اللعب لا يتعامل المرء معهم الا بوصفهم بشرا مثله ، ولذلك فاللعب يقوم بتحويل الأداء ليصبح مقرا للجذب العاطفى ، ويكشف عن الجانب غير المرئى من التجربة البشرية ، ويبعث الحياة فى روح الانسان ، فتجعله يسلك على نحو غير ذلك النحو الذى يسلكه فى حياته العملية ، بل أن موجهات السلوك تختلف فهو لا يطمح رغباته كى يرضى رؤسائه ، وانما يطلق طاقاته الكامنة ، ويتحرر من غربة البشر الذاتية من خلال عدة وسائل متعددة ومعقدة للتقارب بين البشر من خلال اللعب ، ولكى نفهم طبيعة الحياة الداخلية والخيال الذى يفجرها اللعب ، فلابد أن نقارن بين مفهوم الزمن وطبيعته فى الأداء اليومى من خلال المؤسسات التى ينتمى اليها الفرد ، وبين مفهوم الزمن فى اللعب ، ففى الحالة الاولى يكون الزمان موضوعيا ، وذا طابع منطقى وسببى ، ويغلب عليه الارتباط التتابعى ، بينما فى الحالة الثانية فان بنية الزمن حر ، فيمكن للمرء أن يتحرك بين وحدات الزمان الثلاث — الماضى والحاضر والمستقبل — بحرية تامة دون أن يلزمه احد باتباع تتابع منطقى معين ، ويكون الزمن فى هذه الحالة وسيلة لمقاومة الزمان بالمفهوم الاول ، ووسيلة لتجديد طاقة الانسان الروحية ، وهذا يتأتى باضفاء الطابع المقدس على المكان ، ليتحول من مكان موضوعى الى مكان له سمات عاطفية وجمالية ، فالزمن الحر ، ينشأ من هذا المكان الذى تحيط به هالة من التقديس ، التى تنفى حدوده الصارمة ، وتضيف اليه مشاعر واحاسيس خبيئة فى النفس(٢٢) .

وإذا كان علماء الاجتماع قد حاولوا تأسيس علم اجتماع يقوم على ظاهرة اللعب كأداء ثقافى للتقارب بين البشر والجماعات الانسانية ، فان ادورنو يحاول تأسيس نظريته الجمالية على هذا المفهوم ، فيدعو لنظرية فى علم الجمال تقوم على هذا المفهوم ،

الذي يقضي على الحدود الصارمة التي تحدد حياة الانسان وقدراته ، وهذا يتأتى حين ينغمس تماما الانسان في اللعب ، ويقضي على تلك الحدود التي تضعه في تصور مسبق معين ، وهذا ما أوضحه أدورنو حيث تحدث عن طبيعة العلاقة بين الفنان والعمل الفني ، حيث يتحتم على الفنان أن يكون حراً ، حتى يكون بعيداً عن المؤثرات الاغترابية التي تتسلل الى وسائل الأداء التقاني والتعبيري الأخرى . وإذا كانت أي لعبة لها قواعد معينة ، يذوب الانسان فيها ، ليتحرر من الزمان الخارجي ، فإن الاثارة الشديدة تنتج من تداخل التاريخ الشخصي للانسان ، مع ما يحمله من وعي دفين ناجم عن هذا التاريخ ، وهذا ما يحدث في العمل الفني ايضا ، فالمعرفة بخواص المادة ، وآلياتها التشكيلية هي التي تتيح له الذوبان فيها على نحو يساهم في تقديم ما لديه من مشاعر وأفكار متعينة في صورة متخيلة لا تنفصل عنها ، لأنها تنطوي على نوع من التوحد الوجودي بين المادة والتجربة ، ولهذا يمكن تحديد اللعب بناء على هذا المفهوم بانه عمل أو نشاط اختياري يتم في حدود زمانية ومكانية محددة طبقا لقاعدة متفق عليها بحرية كاملة ، وبناء على أسس عينامة ، وذات هدف في حد ذاتها ، ويصاحبها شعور بالتوتر المشوب بالفرح ، وبادراك يحول الفرد الى شيء مختلف عما هو عليه في الحياة العادية .

ثم ينتقل أدورنو في الفصل الحادي عشر الى الحديث عن الشمولية والخصوصية في العمل الفني ، ويبتعد في مناقشتها عن التجريد ، ولنما يناقشها من خلال تحليل تكنيك العمل الفني ، وتقنياته ، والأسلوب ، والفن والعصر الصناعي ، وكيف يؤثر عصرنا على الفن في مفاهيم الشمولية والخصوصية والشكل الفني .

وينتقل أدورنو في الفصل الأخير من كتابه نظرية الاستطيقا الى المجتمع وعلاقته بالفن ، فيبرز الطابع المعنى للفن حين يتحول لأداة للدعاية لما هو قائم ، أو يكون مرتبطا بعمليات الانتاج ، التي تجعل الفنان مرتبطا بمصالح قائمة ، مما يحد من حرية الفنان واختياراته ، ولذلك يطالب أدورنو بأن يكون للفنانين كيانهم الاقتصادي المستقل الذي يمكنهم من انتاج أعمالهم الفنية . ويقدم أدورنو مقارنة بين ذاتية الفنان وذاتية العالم ، وحدود اختيارات

كل منهما فى تناول المواد المختلفة ، ثم يناقش الفن بوصفه صورة او حالة من السلوك الذى قد يحاول البحث عن الحقيقة من منظور عاطفى تخيلى ، وفكرى أيضا ، أو من منظور ايديولوچى ، ويحاول الفن ان يقدم وسطاً يستوعب أبعاد التجربة الانسانية(٢٣) .

وفى النهاية يطرح أدورنو تساؤلا : هل الفن ممكنا فى عصرنا ؟ أم ان العوامل التى تحيط بالانسان فى عصرنا الحالى تقضى على هذه الامكانية ولا يجيب ادورنو بشكل مباشر على هذا التساؤل ؛ لكنه يبين طبيعة المجتمع المعاصر ، والسلطة ـ غير المحدودة ـ للثروة ، والتى تقضى على اى محاولة للخروج عليهما ..

ـ استطيقا العمل الفنى : نحو علم اجتماع للاستطيقا :

تطرق ادورنو الى الحوار الذى اجراه ماكس فيبر عن الموضوعية وعلم الاجتماع التجريبى للأدب ، حين بين فيبر أن الدراسة السوسيولوچية للأدب ، ينبغى أن تتصف بالموضوعية العلمية ، مستبعدا لأى حكم قيمى وجمالى ، ودافع أدورنو عن منهجه الجدلى فى علم اجتماع الأدب مبينا أنه يقوم بتطوير بعض النظريات الجمالية لاسيما لدى هيجل ، مستعينا ببعض المفاهيم الاجتماعية والنفسية والسيموطيقية . ويرجع هذا الحوار الى الستينات من هذا القرن ، حيث حاول انصار علم الاجتماع الامبريقى للأدب ، وضع تفرقة واضحة ودقيقة بين المداخل الجمالية والفلسفية والحقائق النابعة من علم اجتماع الفن(٢٤) ، حيث يحاولون بهذه التفرقة تحويل علم اجتماع الأدب والفن الى علم امبريقى وموضوعى بمفهوم ماكس فيبر ، الذى اهتم هو نفسه بعلم اجتماع الفن ، وخصوصا الموسيقى والعمارة ، ونادى فى كتاباته بالفصل الواضح بين الاحكام الامبريقية والاحكام الجمالية ، فمثلا اذا درسنا التطور التقنى للموسيقى اثناء عصر النهضة ، فان ما ينادى به فيبر هو تحليل مكونات هذا التطور دون ان نعلن موقفنا من القيمة الجمالية للاعمال الفنية الموسيقية عن طريق الاحكام القيمية ، وهذا يعنى أن فيبر يدعو الى توصيف الأعمال الفنية من خلال البحث الامبريقى ، ويستبعد نقد الاعمال الفنية او تقويمها ولذلك فهو يفصل بين النقد الأدبى وبين علم الاجتماع الأدبى(٢٥) .

فالنقد الادبى عند فيبر يقوم على التقويم الجمالى ، وبالتالى يتاسس على المداخل الفلسفية ، بينما علم الاجتماع الادبى يدرس التفاعل الاجتماعى ، اى الفعل المتبادل بين الذوات ، ومعنى الأدب يتحدد وفقا لما يشيره للتفاعل الخاص المتبادل بين الذوات ، وبالتالى فان سوسيولوجية الأدب لديه ترفض أن تكون نظرية للادب أو علما للجمال ، وبالتالى فهى ليست معنية بتحليل بنية العمل الفنى نفسه أو تفسيره ، وبالتالى يستبعد العناصر المكونة للعمل الفنى ، وهنا يختلف ادورنو مع ماكس فيبر ، ويرى أنه من المستحيل اهمال العناصر المكونة للعمل الفنى ، ومن المستحيل — أيضا — استبعاد الاحكام القيمية الجمالية فى علم اجتماع الادب ، وذلك لان الدراسة الجمالية لكيفيات العمل الفنى تشرح لنا عناصره الكمية ، ويضرب ادورنو على ذلك مثالا شهيرا : ان نصا طليعيا ، صعب القراءة ، لا يلقى أى نجاح فى السوق ، فى حين ان انتاج الادب البذىء يباع بفضل الدعاية والاعلان ، وبفضل قوالبه القابلة للنسخ والتسويق ، وقد عبر ادورنو من هذا فى « رسائل حول سوسيولوجيا الفن » حيث أتخذ موقفا ضد فيبر ، ويؤكد على ضرورة الجانب النقدى فى علم اجتماع الادب ، لان احدى المهام الرئيسية لعلم الاجتماع الفن تكمن فى نقد النظام الاجتماعى القائم، وهذه المهمة لا يمكن تحقيقها مادمنا نهمل معنى الاعمال الادبية ونوعيتها ، والاحكام القيمية هى التى تحقق لعلم اجتماع الادب الوظيفة النقدية له ، ولهذا يرى ادورنو ان التحليل النقدى للاعمال الفنية يتيح لنا كشف نوعية النص الادبى ، وبالتالى نعرف وظيفته الاجتماعية والايديولوجية ، لنعرف ما اذا كان النص الأدبى يقوم بتبرير ماهو قائم ويؤكده ، أم يقدم نقدا له ، ويتساءل ادورنو كيف يمكن بدون هذا التحليل النقدى أن نميز بين الفنان الذى يسعى للنجاح التجارى ، فيستعمل القوالب السردية السهلة ، وبين الكاتب الذى يسعى لحل مشكلة وجودية ، أو يقدم نقدا للنظام السياسى فى كافة اشكاله الظاهرة والخفية ؟ فلا يمكن أن نعرف ان البعد الكمى للادب الرخيص مستقلا عن كيفيته الجمالية ، ومظاهره الايديولوجية أو النقدية(٢٦) وهذا يعنى أن النظرية الجدلية لدى ادورنو لا تهتم فقط بالوظيفة الاجتماعية والاقتصادية للادب الرخيص بل تسعى لشرح العلاقة بين بنياتها الدلالية السردية من جانب والمصالح الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لبعض الجماعات

من جانب آخر ، ولهذا يدعو أدورنو عالم اجتماع الأدب إلى التوجه إلى النص وتحليل بنياته ، وهذا لا يتعارض مع البحث الامبريقي الذى ينادي به ماكس فيبر ، لأن تحليل النص نفسه هو نشاط امبريقي ، وقد حاول أدورنو تطبيق هذا في ميدان آخر للتحليل الاجتماعي للشخصية المتسلطة The Authoritarian Personality ، حيث استخدم مفهوم ايديولوجي السلطة ، وحاول أن يدرس تجلياته لدى الجماهير من خلال البحث الامبريقي .

ويعرف أدورنو الأدب على أنه نفي Negative يتسم بمقاومته للايديولوجية وللفلسفة ، ولكن ينبغي أن نراعي أن أدورنو ينطلق في تعريفه هذا من الانتاج الأدبي الطليعي ، الذي يتميز بجمالية خاصة ، ونجده في كتابات مالارميه وكافكا وبيكيت ، فهو لم يهتم إلا بالأدب الذي يقوم بنقد المجتمع ، والذي يسعى في كثير من الأحيان إلى التخلص من قوالب اللغة الاتصالية ، هذه القوالب التي تجسد لغة الايديولوجيا ومبدأ المردود التجاري في التبادل الاقتصادي .

لكن كيف نشرح هذه المقاومة للنص الأدبي النقدي للاتصال ؟

يبين أدورنو أن العمل الأدبي الذى يكرس للوضع القائم ، أو يسعى للانتشار الجماهيري من أجل تحقيق المكسب التجاري ، يستعمل لغة اتصالية سهلة ، ولا يلجأ للصعوبة ، التي قد تحدث صدمة في الوعي ، تخرج الانسان من السياق الاجتماعي الذي يهيمن عليه ، بينما العمل الأدبي الذي يسعى لمقاومة الهيمنة والتسلط في الواقع ، ويسعى لنفي هذا الواقع فانه يعتمد على عناصر غير مباشرة في عملية الاتصال ، والتواصل مع المتلقين ، ولهذا فان وجود عناصر ايمائية ، لا تنتمي للمفاهيم الجاهزة ، وللتصورات المستعملة ، داخل النص ، فان هذا يضعف من وظيفته الاتصالية ، وتؤدي إلى انفصال لا رجعة فيه بين التخييل والايديولوجيا التي تريد أن تجعل من الأدب أداة لتحقيق ما تريده(٢٧) .

ولم يلاحظ مؤيدي النظرية الماركسية للأدب هذه القطيعة بين التخييل والايديولوجيات ، التي تحدث نتيجة للاستعمال الخاص لعناصر الاتصال في النص الأدبي ، وفي رأي أدورنو فان فيجل لم

يلاحظ هـذا ايضـا ، ولهـذا لجـأ هيجـل الى تقـديم جماليات يحكمهـا قـانون خـارجى هـو الروح فى الفـن ، الذى يظهـر بدرجـات مختلفة ، وأتجـات الماركسية بعـد ذلك الى اختزال العـوامل الخارجية التى يخضع لهـا الأدب ، التى تتمثـل فى انسـاق البنـاء الاجتماعى ، ولهـذا نجـد لـدى هيجـل ولوكاتش وجولدمان الفـكرة التى تقـول أن الأعمال الأدبية يمكن ترجمتهـا الى انسـاق مفهومية متجانسة ، وهـذه الفـكرة تتأسس على فـكرة خضـوع الادب لعـوامل خارجية ، وهـذا نتيجـة لترويجهم لفـكرة ضرورة اعتمـاد الأدب على لغـة اتصـال مبـاشرة ، وليس عـلى لغـة منـعبة وبينمـا يـرى ادورنـو على العـكس من ذلك فهـو يرفض أولـوية المفهـوم فى الفـن ، ويحـرص عـلى ابـراز اللحظـات التى لا تنتمى للفـكر المفاهيمى فى الفـن ، وبالتـالى يبـرز العنـاصر غـير الاتصالية التى يحتويهـا النص الادبى ، وتتميـز بطـابع ايمـائى ، ينبـع من اللغـة التخيلية ، أو ما يصطلح عليـه باللغـة الادبيـة فى لغـة عـلم العـلامة « السيموطيقا » ولذلك فـان أدورنو يحـرص على ابـراز الدوال المتعددة المعانى على حساب المدلولات ، والتصورات Conceptions وهـو يتبـع فى هـذه النقطـة الشـكليين الـروس ومنظـرى دائرة براج وبخاصـة موكاروفسكى .

وتتعارض اللغـة التى يقدمهـا الأدب النقـدى الذى يدعـو لـه أدورنـو ، ـ وهـو يتمثـل فى الادب الطليعى ـ بوصفها لغـة التباسية ، وغـير اتصالية ، مع اللغـة التى يتطلبهـا الاتصـال الاجتماعى واستخدامه التقنيـة ، فلغـة الأدب تعتمـد فى بنيتهـا وفقـا لهـذا التصـور الذى يقـدمه أدورنـو مع التخييـل ، على حين تعتمـد لغـة الاتصال الاجتماعى على الايديولوجيا لانهـا مرتبطة بمنفعـة مباشرة ، فلغـة الأدب باعتمادها على التخييـل فانهـا تتحـرر من مبـدأ السيطرة ، وترفض فرضية المنفعة وتختلف لغـة الادب الى أن تنـأى بنفسها عن قـانون السوق وعن التوسط عبـر قيمـة التبادل السلعى(٢٨) .

ولقـد حـاول أدورنـو أن يوضـح فى كتـابه (جـدلية العقـل Dialectic of Reason) ـ بالاشتراك مع هوركهايمر ١٩٤٧ ـ أن معظم اشـكال الفـكر الفلسـفى التى وجـدت منـذ عصـر التنـوير ، هى أدوات للسـيطرة ، أو ما يسميه هـربرت ماركيـوز مبـدأ الكفـاءة Performance Prinpal ، وهـو فـكر يسعى الى الفعالية التقنيـة التى تصـنف وتحسـب وتقيس ، لكى تتمكن من حبس الواقـع فى نسـق

معين ، لكي يستطيع السيطرة عليه ، والتمكن منه . فلقد تحول الانسان من محاولته للسيطرة على الطبيعة الى محاولة السيطرة على المجتمع ، وهذا نتيجة للسيطرة السياسية التى حققتها شركات الصناعة والتجارة على مقاليد السلطة فى المجتمع ، فجعلت العلوم الانسانية مجرد أدوات لتحقيق اهدافها ، لأنها هى التى تقوم بتمويل ابحاث هذه العلوم .

وهذا الفكر هو ما يطلق عليه ادورنو الفكر الاداتى ، الذى يستخدم الفلسفة كأداة فى خلق نسق يدور فيه كل شيء حول الفعالية ، ومبدأ المردود الاقتصادى ، ولهذا فانه قد أصبح من الشائع أن نجد أن النظريات والمفاهيم لا يتم الحكم عليها ، الا من خلال منظور فائدتها التقنية ، أما محتواها النقدى واهميتها بالنسبة للسعادة أو التعاسة الانسانية ، فلا تؤخذ فى الاعتبار لدى الفكر الذى ينادى بالعلوم الدقيقة ، ولهذا يرى ادورنو أنه من الممكن منح النظرية النقدية توجها جديدا إذا اهتممنا بالبعد الايمائى للفن .

ولهذا يبين ادورنو فى كتابه النظرية الجمالية ان الأدب والفن بفضل جوهرهما الايمائى غير التصورى يتبنيان موقفا آخر فى مواجهة الواقع ، لا يعتمد على الفكر التصورى ، وهو موقف لا ينتمى لمنطق السيطرة والمصالح ، بل يغيب عنه اى خطاب نسقى وتصنيفى الذى يسيطر على الواقع .

وهذا النقد التأملى الذى قدمه ادورنو فى تحليله للفن ، قد ساعده فى تقديم نماذج تؤيد تحليله ، فقدم نظرية جمالية ترى فى البعد الايمائى للفن بنية موازية لبنية الواقع ، وغير متوافقة معه ، وهو يبين أن نظريته لم تزدهر ، لأنها لا تفيد الاقتصاد وادارة الدولة — فى تحقيق مصالحها مع الواقع السائد ، فهى تقوم بالنقد ، وليس تكريسا للواقع فى صورة نسق واحد ، لأن الأدب الطليعى — كنماذج حداثية يعتمد عليها ادورنو فى تحليله — تضعف الوظيفة التصورية المرجعية للغة ، بالاضافة الى تفضيلها للمدلول المتعدد المعانى والقابل للشرح على المدلول المرتبط بمعنى أوحد ، ولذلك فالفن لديه ينحى جانبا خارج نظام الاتصال المحكوم بقوانين

التسوق ، وحسب رأى ادورنو مثاله اختزال للفن أن يكون غير ذى نفع من منظور المجتمع الذى تسوده قيمة التبادل ، وبفضل صعوبة شعر الطليعة — الذى نجده لدى مالارميه ورامبو — فانه يكون متعارضاً مع الفكر الأداتى الذى يركز على التسويق السلعى ، والدعاية الايديولوجية ، وبالتالى يتعارض مع الاتصال .

وهذا يعنى ان مقاومة الفن للفكر الأداتى المرتبط بالمنفعة فى جماليات ادورنو لها مظهرين : اولهما : إنها رفض للايديولوجية ، وثانيهما : رفض لقيمة التبادل التى يعبر عنها الاتصال التجارى والسلعى . وهذان المظهران للرفض النقدى والنفى الجمالى يلعبان دوراً هاماً فى شروح ادورنو للشعر الحداثى ، لان الاليناسيون وصفه التوحد للشعر بصلابة — فى آن واحد — من المناورة الايديولوجية ومن الاتصال الاستهلاكى ، ويعتقد ادورنو أن محتواه للحقيقة يكمن فى تمايزه ونفيه للقوالب الشكلية الايديولوجية وقوانين السوق .

وقدم ادورنو دراسة حول مسرحية « نهاية الحفل » لصمويل بيكيت من خلال هذا المنظور ، كنموذج للنقد الادبى الذى يقوم بتخليص الاعمال من قبضة الايديولوجيا ، لان مسرحية بيكيت ترفض « المعنى » الذى يمكن ان تستخدمه الايديولوجيات فى اختزال الفن الى شعار .

ويمكن ان نحدد المظاهر الاساسية للنقد الاستطيقى عند ادورنو فى العناصر التالية :

١ — النفى Negative : وهو مفهوم مستمد من كتابه جدل السلب ، ولكن ادورنو يستخدمه فى كتابة النظرية الجمالية على نحو مغاير تماما عن جدل السلب ، ففى جدل السلب يستخدمه كمنهج للنقد الفلسفى والاجتماعى ، وهو يمثل نمطا من الخطاب يختلف عن النفى كمقولة جمالية مرتبط بمفهوم النقد ومفهوم التمايز للعمل الفنى الذى يتمثل فى البعد الايهامى والتخييلى .

٢ — مقاومة الاتصال : عن طريق البعد عن اللغة التداولية السهلة ، والاعتماد على البعد التخييلى للغة ، وعدم الاعتماد على المعنى فى انتاج الفن .

٣ ـ نفى القوالب الايديولوجية : ويتمثل فى عدم اعتماد الفنان على الاساليب والاشكال البنية السائدة ، مثل السرد الدلالى والاشكال الدرامية التقليدية .

٤ ـ التمايز : فى عدم التكرار لنظام معين ، حتى لا يؤدى الى استقرار بنية شكلية ، تكرس لما هو سائد .

وعلى الرغم من ان هذه السمات تركز على رفض المعنى التى تتسم به الاعمال الفنية ، الا انه لا يعنى ابدا عدم امكانية التوصل لمعنى اجتماعى لهذه الاعمال ، فما يقصده أدورنو هو رفضه ان يكون للفن معنى واحد ، وانما معان متعددة ، فهو فى دراسته حول بيكيت يسعى الى اثبات ان مسرحية نهاية الحفل لها معان متعددة ، فهى تشكل قطيعة مع المسرح القائم ، وتختلف مع القوالب التقليدية على المستوى الفلسفى والسياسى وعلى مستوى التطور الادبى على حد سواء ، وحاول تخليص النص الادبى من الايديولوجيات الطفيلية التى علقت بجسمه ، والتى تهدد بخنقه عن طريق تدمير قدرته النقدية .

ويسعى ادورنو لتدمير القالب الايديولوجى الذى يتمثل فى الاشكال الفنية التقليدية ، والذى على اساسها يتحول العمل الفنى الى رمز كلى ، لمعنى خاص هو المبنية الوجودية والابدية للوجود الانسانى ، ولهذا قدم نقدا لوجودية هيدجر Heidegger التى تحاول اختزال نتائج التطور الاجتماعى والتاريخى الى ثوابت لا تنتمى لزمان معين ، فهو يعارض التأويل الانطولوجى واللاتاريخى لنهاية الحفل لبيكيت ، الذى يقول ان الوجود الانسانى محكوم عليه بالعبث ، لانه نهايته هى الموت ، فهذا يجرد الوجود الانسانى من طابعه العينى والجدلى ، ولا يظهر صراع الانسان مع المؤسسات القائمة ، وتخفى الصلة الاجتماعية والتاريخية العميقة للعبث الذى يجسده بيكيت ، وهى حالة مرتبطة بما آل اليه المجتمع المعاصر من سيطرة ، وليس صفة انطولوجية ابدية ملازمة للوجود الانسانى ، ولهذا فهو يختلف مع وجودية هيدجر التى تدعو الانسان للتصالح مع الواقع ، لان هذا الواقع قد تشكل مستقلا عن الانسان ، وبالتالى خارج اى فعل اجتماعى واقتصادى او سياسى .

ويخلص ادورنو فى تحليله لهذه المسرحية الى انها تشهد فى سياق تاريخى على تدهور الفردية ، واختفاء الاستقلال الفردى فى عصر الراسمالية الاحتكارية ، الذى يترك الفرد فريسة للتنظيمات المجهولة وفى اطار هذا المنظور الذى اوجده ادورنو ، فان نص بيكيت يكون ضد الشروح الايديولوجية التى اخذت طابعا وجوديا ، لانها تتناول دراسة ظاهرة التشيؤ ، وحين يتم اختزال الافراد الى اشياء أو موضوعات للتبادل السلعى ، فيصبح الافراد مجرد (ايدى عاملة) يتم تبادلهم كما تتبادل السلع والادوات والاشياء ، تتضاءل قيمة الفرد المعنوية ، وتبرز قيمته الاستعمالية كأداة فى سوق العمل ، ولهذا يصف ادورنو مختلف اشكال التشيؤ ، ويسعى الى كشف العلاقات بين التشيؤ والنكوص كما عرفه فرويد ، حيث يرتد الفرد الى مراحل سابقة من حياته تم تجاوزها ، وهذا يتم نتيجة لعجز الانسان عن فهم الواقع ، وعن الفعل المتسق معه كفرد مسئول ومستقل ، ويظهر هذا النكوص ، وعدم القدرة على الفعل على مستوى تركيب الجملة .

ويمثل هذا النص لبيكيت سخريته من جميع التقنيات الدرامية مثل : العرض ، الحبكة ، الحدث ، تسلسل الاحداث ، البطل التقليدى ، فكل هذا يختفى ، وهذا يتسق مع تفسير ادورنو الذى يرى ان الشكل الذى قدمه بيكيت هو نتيجة لتدهور الفردية الليبرالية واختفاء الاستقلال الفردى .

وهنالك نقد يوجه لادورنو فى انه اختار الاعمال الأدبية التى تتفق مع رؤيته الجمالية ، فهو لم يتجاوز نصوص هولدرلين وبيكيت وكافكا ، بالاضافة الى انه لم يهتم بالتاويلات المتعارضة معه ، والتى اعتمدت على نفس النصوص التى ركز عليها ، هذا بالاضافة الى ان ادورنو لم يراع بقدر كاف تعدد المعنى — وقابلية النص لاكثر من تفسير — فى النص الادبى ، بالاضافة الى ان قراءة ادورنو محملة بواقع تاريخى محدد ، يئن من مشكلات سياسية واجتماعية ، تلقى بظلالها على التناول الذى يقدمه ادورنو . ولهذا يمكن رصد اختلاف رئيسى بين جماليات ادورنو وجماليات جولدمان ، فقد اهتم جولدمان بتثبيت معنى النص من خلال الكشف عن بنيته الذاتية ، ولهذا فهو ينطلق من الفرضيات الكلاسيكية التى تدعم

فيتخلى عن مفهوم الكلية فى الفن ، والانساق العامة ؛ بينما نجد أدورنو يعتمد على شروحه للنصوص الأدبية ، ويقوم بابراز النفى والتمزق والتناقض الذى نجده فى فن الحداثة .

وهناك نقد آخر يوجه الى ادورنو يتصل برفضه لمضمون النص ، لأن النص الذى يتخلى عن البحث عن المضمون فهو يحطم سبب وجوده ، لأنه حتى الأدب الحديث الذى يتطلع الى تعدد المعنى والنفى ، قد نشأ فى ظل ظروف اجتماعية معينة ، ويجسد بالتالى مشاكل ومصالح اجتماعية ، وهو فى هذا لا يختلف عن النصوص السياسية التى يتطلع اصحابها الى توحيد المعنى ، بمعنى أن يكون لنصهم معنى واحد . ولكن يمكن الرد على هذا النقد ، بان ادورنو يهاجم ابراز معنى النص على المستوى المفهومى والتصورى ، أى مستوى الايديولوجيا ، ويريد ابراز معنى النص على مستوى اللغة كما يتحدد فى التشيؤ والنكوص ، فهو يرى أن التشيؤ والنكوص يظهران على مستوى التشكيل وفى الحوارات المضمرة ، ويتوصل ادورنو عن طريق دراسة صيغ اللغة فى مركز مشهد النص الادبى الى تقليل الفجوة القديمة بين النظرية الإجتماعية والممارسة الادبية ، فالنكوص الفرويدى لا يتم الرمز اليه بافعال أو اشياء وانما يظهر من خلال تحليل المستوى الخطابى للغة داخل النص ، ولهذا يمكن القول بان ادورنو يزاوج بين المنهج الاجتماعى ، ومنهج التحليل النفسى فى كشف استطيقا العمل الادبى .

هوامش الفصل الرابـــع :

١ ـ روديجـر بوبنـر : الفلسفة الألمـانية الحديثة ، ترجمـة فـــؤاد كـامل ، دار الثقـافة للطباعة والنشـر ، القاهـرة ، بدون تاريخ ، ص ٢٥١ .

2 - Adorno : Negative dialectics, P, 391 .

٣ ـ يمكن الاشـــارة هنـا ـ فى هـذا الصـــدد ـ الى الكتابات النقـدية للاعمال الفنيـة التى تنطلق من مفـاهيم نظـرية ، تـرى العمـل الفنى من خـلاله . فهى بذلك تؤكـد سيطرة مفاهيم بعينهـا ، ليس لهـا عـلاقة بالفـن ، بوصفه نشـاط مستقل يقـوم على التوهم ، وبالتـالى فهى تستنطقه بمـا ليس فيـه ، وتعيـد انتاج ذاتهـا ، فهـذا نقـد يسعى لانتـاج الذات ، وهـذه الأعمـال مجـرد ذرائع لذلك ، وهـو انتـاج على نحـو ما هـو سـائد ، ولا يدع الاعمال الفنية تكشف عن نفسها ، وتكشف عن المنـاطق الخبيئة من الواقع ، التى لا تخضـع لمنطـق التصــور .

٤ ـ ان التحـديد الدقيق لهـذه المصطلحات : نظرية الفـن ، الاستطيقا ، فلسفة الجمـال ، النقـد الفنى ضرورى لفهـم محـاولة ادورنـو فى تأسيسـه لنظـرية فى علـم الجمـال ، ويسـاعدنا فى فهـم الالتبـاس الذى انعكس بعـد ذلك فى الدراسات الجمالية فى الوطن العـربى . رمضـــان بسطاويسى : علـم الجمـال فى الدراسـات العربية ، مجلة القاهـرة ، العـدد ١١٦ ، يوليو ١٩٩٢ من ص ٩٠ الى ص ٩٦ .

5 - Adorno : Aesthetics theary, P, 1 .

6 - Ibid : P, 3 .

7 - Ibid : P, 2 .

8 - Ibid : P, 5 .

9 - Ibid : P, 10

10- Ibid : P, 14

11- Jach, J, Spector : The Aesthetics of freud, Astudy in Psyehoanalysis and art The Penguin press, New york, 1972, P, 30 .

١٢- سارة كوفمان : طفولة الفن : تفسير علم الجمال الفرويدى ترجمة وجيه أسعد ، مطبوعات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ١٩٨٩ ، ص ٥٦ .

13- Adorno : Aesthetics Theory, P, 17

14- Ibid : P, 24 .

١٥- يتفق أدورنو هنا مع ما أورده هربرت ماركيوز من آراء حول الفن ، لاسيما تلك التى وردت فى كتابه « البعد الجمالى » انظر الترجمة العربية لجورج طرابيشى — دار الطليعة بيروت الطبعة الثانية ١٩٨٢ ، ص ٢٥ .

16 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 85 .

17 - Ibid : P, 113 .

18 - Ibid : P, 133 .

19 - Ibid : P, 148 .

20 - Ibid : P, 173 and P, 230

21 - Ibid : P, 257 .

22 - Ibid : P, 281 .

23 - Ibid : P, 329 .

٢٤- بيير زيما : النقد الاجتماعى : نحو علم اجتماع للنص الأدبى ترجمة : عايدة لطفى ، مراجعة د. امينة رشيد ، د. سيد البحراوى ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ٦٥ .

٢٥- دونالد ماكرى : ماكس فيبر ، ترجمة أسامة حامد ، المؤسسة عربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٥ ص ٧٥ .

26 - Adorno : Aesthetics Theary, P, 323 .

27 - Ibid : P, 383 .

28 - Ibid : P, 484 .

٢٩ـ هناك نقد لفلسفة أدورنو وجمالياته ، مما ساهم فى تأسيس فلسفة هابرماس فيما بعد ، من خلال هذا النقد ، وقد جمع الدكتور عبد الغفار مكاوى الكثير من أوجه النقد فى كتابه : النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت ، تمهيد وتعقيب نقدى حوليات كلية الآداب ـ جامعة الكويت الحولية الثالثة عشر ، ١٩٩٣ ، ص ٢٣ .

الفصل الخامس

استطيقا الفنون

- استطيقا العمل الأدبى والموسيقى .

بعد أن عرضت للأسس النظرية لرؤية ادورنو الجمالية ، وملامح هذه الرؤية ، يمكن أن نقدم في هذا الفصل تطبيقا لها في ميادين الفنون المختلفة التى أهتم بها ادورنو مثل الموسيقى والأدب والشعر ، وهذه التطبيقات يمكن أن تؤسس ما يسمى « بالنقد الجمالى » ، وهو ما يستند الى اسس جمالية عامة . وينظر للعمل الفنى كعمل مستقل ومتمايز عن الواقع ، وأداته في التحليل هى توصيف اللغة التى يستخدمها الفنان ، وهذا ما نطلق عليه علم الجمال الأدبى ، بمعنى انه يهتم بتحليل البناء الداخلى للعمل الفنى ، وتجسد نظرية ادورنو السمات العامة للاستطيقا المعاصرة ، تلك الاستطيقا التى تركز على تقديم التحليل الماهوى للعمل الفنى ، ثم تقدم تطبيقات مختلفة ، بمعنى انها تستند الى رؤية فلسفية واجتماعية في تحليل طبيعة الفن ، وتظهر هذه الرؤية في المنهج الذى يقدمه أدورنو .

استطيقا العمل الأدبى :

عبر دورنو من رأيه في جماليات الأدب ، في كتابه « ملاحظات حول الأدب » الذى صدر في جزئين(١) ، وهذا تعبيرا منه عن اهمية الأدب في نظريته الجمالية ، وعن المكانة المتميزة الذى يوليها ادورنو للأدب ، ذلك لأن الفن والأدب هما المجال الوحيد الذى يمكن ــ من خلاله ــ مقاومة هيمنة المجتمع الشمولى ، والتسلط ، لأنه يخلق واقعا خاصا يعتمد في بنيته على التخييل ، بينما الواقع اليومى يعتمد على مبدأ المردود ، ولهذا رفض ادورنو نظرة لوكاتش الى الواقعية ، وبين ان الادب لا يتصل بالواقع على نحو مباشر ، كما يسلك العقل الانسانى ، ولكن تباعد العمل الأدبى

من الواقــع هــو الذى يكســبه قــوته ودلالته الخاصــة . والواقــع ان لوكــاتش لــم يقصــد الواقعية بالمفهــوم الميكانيكى ، الذى يعكس الواقع فى العمــل الادبى ، وانمــا كــان يسعى لنظــرية فى الانعكاس الجمــالى تقــوم على أســاس أن الفنــان او الأديب يستخلص من الواقــع ، البعــد الكــلى وروح العصــر ، ولــم يقصـــد الى الواقعية الفوتوغرافية ، بــل رفض الاعمــال الادبيــة التى تحــاكى بنيـــة الزمــان فى الواقــع ، وهــذا ما أوضحه لوكاتش فى كتــابه « معنى الواقعية المعــاصرة »(٢) ، ولكن ادورنــو قــد غــالى فى هجــومه على الواقعية فى الفــن ، بقصــد أن يكــون العمــل الفــنى متحــرراً من آســر الواقــع وليس احــــالة اليـــه .

ويتعــاطف ادورنــو ــ نتيجــة لهــذا ــ مــع كتابات الحــداثة ، لأن هــذه الكتابات تتبــاعد عن الواقــع ، وهــذا التبــاعد هــو ما يمنح هــذه الكتــابات قوتهــا فى نقــد الواقــع ، بينمــا نجــد ان اشــكال الفــن الجماهيرى مضــطرة الى التواطــؤ مع النســق الاقتصادى الذى يشكلها ، والاعمــال الطليعية ــ ذات الطــابع الحــداثى ــ تتميــز بقدرتهــا على نــفى Negative الواقــع الذى تشــير اليه(٣) . وموقف أدورنــو مــن الحــداثة يختــلف عــن موقف لوكــاتش ؛ فــان كــان ادورنــو يشــجع تلك الكتــابات الحداثية ، فــان لوكاتش قــد هــاجم الاعمــال التى انتجهــا أدبــاء الحــداثة ، لأنهــا تركــز على الحيــاة الداخليــة المضطــربة للافــراد ، ورأى فيهــا تجســيداً متدهــوراً للمجتمــع الرأسمالى المتــأخر ، وتحليــلا على عجــز كتابهــا عن تجــاوز العــوالم الجزئيــة المفتتــة التى يضطرون للعيش فيهــا . امــا ادورنــو فيذهب الى ان الفن لا يمكن أن يكون انعكاســا للنســـق الاجتماعى ، بــل يؤدى دوره داخــل هــذا النســق بوصفه مثــيراً ينتــج نوعــا غــير مبــاشر من المعــرفة ، فالفــن هــو المعــرفة الثانية للعــالم الفعلى ، الذى نجابهه فى الحيــاة اليوميــة .

وتحقق الفن هذا الدور — من وجهة نظر ادورنو — من خلال كتابة نصوص تجريبية صعبة ؛ وليس بكتابة اعمال نقدية او مختلفة عن الواقع ، ويبين ادورنو ان الجماهير ترفض الادب الطليعي لانه يتشكل من صفو اذعانها الآلى لوضع الاستغلال الذى تمارسه السلطة من خلال النسق الاجتماعى ، فالعمل الفنى ، اذ يتيح للبشر المقموعين صدمة الوعى بوضعهم البائس ، فانه ينادى بتلك الحرية ، التى تجعلهم يدركون حجم مسئوليتهم عما هم فيه .

ويختلف ادورنو مع لوكاتش حول تفسيره للشكل الادبى ، فهو ليس مجرد انعكاس كلى ومكثف للشكل السائد فى المجتمع ، وليست آليات الشكل الادبى انعكاسا لآليات التبادل فى النسق الاقتصادى والاجتماعى ، كما يذهب لوكاتش ، وانما الشكل الادبى — عند ادورنو — هو وسيلة خاصة لتجاوز الواقع ، وللحيلولة دون عودة الرؤى الجديدة الى الاندماج بسهولة فى القوالب المألوفة المستهلكة ، وما يقوم به كتاب الحداثة هو تمزيق صورة الحياة المعاصرة ، وتفتيتها بدلا من السيطرة على الياتها اللاانسانية ، وذلك من خلال الاشكال الفنية التى تصدم الوعى .

ولكن لوكاتش إكتشف امراض التدهور فى هذا النوع من الفن ، فاستخدام مارسيل بروست للحوار الداخلى ، لا يعكس نزعة فردية فحسب ، بل يكشف فى الوقت نفسه عن حقيقة من حقائق المجتمع المعاصر ، وهى اغتراب الفرد ، وهذا يساعدنا على رؤية الاغتراب بوصفه جزءا من واقع اجتماعى موضوعى . ويتوقف ادورنو عند الطرائق التى يستخدم بها صمويل بيكيت الشكل ليصور مدى خواء الثقافة المعاصرة ، وليكشف لنا — رغم كوارث تاريخ القرن العشرين وانحلال الثقافة التى تتبناها المؤسسات الرسمية — على اننا نتصرف كما لو كان شيئا لم يتغير ، فلا تزال الافكار القديمة تتكرر ، عن وحدة الفرد وجوهريته ، او وجود معنى فى اللغة(٤٤) .

وهــذه افكار معيارية تحاول تثبيت الواقع على ماهو عليه ويستخدم ادورنو مسرحيات بيكيت كامثلة تؤدي المعنى الذى يريـد ان ينقـله الينـا ، لأن مسرحيات بيكيت تقـدم شخصيات ، لا تملك الا القشـور الجوفاء للفردية ، من خـلال قوالب ممـزقة للغـة ، ويقدم كـل هـذا انطباعات لا معقولة فى الخطـاب الأدبى ، وتشـخيص مختـزل يفتقـر الى الحبكة ، بمـا يساعد فى تحقيق التأثـير الجمـالى الذى يؤدى الى التبـاعد عن الواقـع الذى تشـير اليـه المسرحية ؛ وبذلك تقـدم لنـا معرفة تنفى الوجود المعاصر .

وقـد تأثـر أدورنـو بكثـير من آراء بنيـامين الذى اشترك معـه فى مدرسـة فرانكفورت . ولكن على الرغـم من العـلاقة الفكرية الحميمة التى كانت تربـط بين والتـر بنيـامين وادورنـو ، الا ان بنيامين ينظـر للثقـافة المعـاصر نظـرة مناقضـة لنظـرة ادورنـو ، فيذهب الى ان الاختراعات التقنيـة الحديثة التى تتمثـل فى السينما والاذاعة والاسطوانات قـد اسهمت بعمـق فى تغيـير مكانة العمـل الفنى ، ففى المـاضى كـان للعمـل الفـنى « هـالة » أو « عبـق » ينبـع من تفـرده ، حين كانت الاعمـال الفنيـة وقفـاً على الصـفوة المتميـزة من البورجوازية ، وكان ذلك يصـدق بوجـه خـاص على الفنـون البصرية ، وان ظـلت هـذه « الهـالة » ملازمة للأدب بدوره ، ولكن وسـائط الاتصـال الحديثة قضت قضـاء تامـاً على هـذا الشعور شـبه المقـدس بالفنون ، وتركت اعمق الاثـر على موقف الفنـان من هـذا الانتـاج ، ذلك لأن استنساخ الأعمال الفنيـة بادوات التصـوير ، كـان يعنى — على نحـو متزايد — أن هـذه الاعمـال قـد صممت بالفعـل لكى تكـون قـابلة للاستنساخ ، واذا كان ادورنـو قـد رأى فى ذلك انتقاصـا من قـدر الفـن نتيجـة معاملته معاملة السلعة التجارية ، فـان بنيامين يذهب الى ان وسـائل الاتصـال الحديثة قـد قـامت بفصـل الفـن — نهائيـا — عن مجـال الطقوس المقدسـة ، وفتحت أبوابـه على السياسـة ، ويـرى ادورنـو ضرورة فصـل الفـن عن السياسية والسـوق الاستهلاكية ، بمعنى عـدم استخدام الفـن كأداة لتحقيق اهـداف سياسية(٥) .

ان التكنولوجيا الجديدة يمكن ان يكون لها تاثيرها الثورى على الفن ، ولكن بنيامين كان يعلم انه ليس هناك ما يضمن ذلك ، ولذلك لابد ان يتحول الفنانون والكتاب الى منتجين فى مجالهم الفنى الخاص لكى ينتزعوا انفسهم من سيطرة الانتاج التجارى ، ورغم اقتراب فكر بنيامين من بريخت الا ان بنيامين رفض فكرة ان الفن الثورى يتحقق بالتركيز على الموضوع المناسب ، ولم يهتم كثيرا — مثلما فعل بريخت — بوضع العمل الفنى داخل العلاقات الاجتماعية والاقتصادية لعصره ، بل طرح السؤال البديل : ما وظيفة العمل الفنى داخل علاقات الانتاج الادبى لعصره ؟ وهو سؤال يؤكد حاجة الفنان الى تثوير القوى الفنية للانتاج الادبى فى عصره ، وتلك مسالة تتعلق بالتقنية ، لكن التقنية الصحيحة تنشا استجابة لوضع تاريخى معقد تترابط فيه مجموعة من المتغيرات الاجتماعية والتكنولوجية ، ولهذا يضرب بنيامين المثل بمدينة باريس فى عهد الامبراطورية الثانية ، حيث كانت تتميز بضخامتها وضياع الهوية فيها ، واغتراب الفن ، وهذه كانت هى موضوع كتابات بودلير وادجار آلان بو ، ومن هنا كانت ابداعاتهما التقنية استجابة مباشرة لأوضاع الحياة فى المدينة ، بما فيها من تمزق وتفتيت للطابع الاجتماعى ، ولقد كان المضمون الاجتماعى الاصيل للقصة البوليسية منذ ادجار آلان بو هو طمس آثار الفرد فى زحمة المدينة الكبيرة .

لذلك كتب بنيامين عن احدى قصائد بودلير : ان الشكل الداخلى لهذه الابيات تتكشف فى كوننا لا نتعرف على الحب فى ذاته الا موسوما بسمات المدينة الكبيرة(٦) .

وقد تاثر أدورنو وبنيامين فى هذا بتحليل ليو لوفنتال Leo Lowenthal زميلهم فى معهد البحث الاجتماعى بمدرسة فرانكفورت ، عن ازمة الفرد المثقف فى العصر الليبرالى ، والتى اهتمت بانقاذ تراث التنويريين وتطويره ، وسعى لتنمية الاستقلال الفردى وقدرة الفرد على التفكير النقدى ، واستقلاله من الايديولوجيات ،

وقوانين السوق ، وعبر عن هذا في كتابه : « الأدب وصورة الإنسان » ، « ١٩٥٧ »(٧) ، ويتفق لوفنتال مع أدورنو في هذا الكتاب في فكرة أن الفرد في خصوصيته هو الملجأ الأخير للوعي النقدي الذي لا يمكن أن يتماثل مع أي من القوى السياسية أو الاقتصادية القائمة ، ولا يتطابق معها ، وإنما يكون متمايزاً عنها ، ويشكل قوة النفي في مواجهة الايديولوجيات . والفرد لدى أدورنو هو حارس الروح النقدية ، وممثل الذات الإنسانية ، ولهذا فإن مصير الفرد هو مركز أي فكر نقدي ، والأدب ينتهي إلى تقديم الصورة المتغيرة للإنسان بالنسبة للمجتمع ، وقد استفاد أدورنو من دراسة لوفنتال لعلم اجتماع الأشكال الأدبية ، حيث اهتم بالمسائل الخاصة بالشكل ، وتبين أنه لا يمكن إهمال الآليات اللغوية في مجال الأدب ، لاسيما ذلك الأدب الجماهيري ، رغم أنه أدب يتجه إلى الكم وتكرار القوالب ، ولا يسمح لإنتاج بنية فريدة لا يمكن تقليدها ، ورصد لوفنتال أن السيرة الذاتية للمشاهير - كأدب استهلاكي - قد فقدت مكانتها المركزية في عالم السير ليحل محلها نجوم السينما والرياضة كأبطال للاستهلاك الثقافي في هذه المرحلة ، إنهم أبطال الحاضر ، بدلا من أبطال الإنتاج في الماضي ، وهذا الانتقال من الإنتاج إلى الاستهلاك ، أي من الفعالية إلى السلبية يجسد انحدار الفردية الليبرالية في عصر رأسمالية الاحتكارات .

هناك اتجاه شائع في علم اجتماع النص يهدف إلى تحليل موضوعات الأدب من أجل الكشف عن المحتوى الاجتماعي لها ، في إطار هذا الاتجاه يتم إغفال البعد الجمالي والتاريخي للكتابة ، ولا يستطيع هذا الاتجاه تحليل النص الشعري ، لأن الشعر لاسيما الغنائي - من هذا المنظور - يتجه إلى الذاتية والمجال العاطفي ، الذي يتناقض مع التحليل الاجتماعي ، ولقد اتخذ أدورنو موقفاً مناهضاً لهذا الاتجاه لأنه حاول إظهار المعنى الاجتماعي للقصيدة من خلال تحليل البنيات اللغوية والصور البنائية للنص ، والعلاقة بين الشكل البنائي للنص والآليات الاتصالية للسلوك المتلقي ذات الجنس ،

الادبى بوصفه شكلا يجسد معنى اجتماعيا محددا ، بل ان الشكل يجسد مصالح جماعية معينة ، فالاشكال الادبية تعمل داخل نظام الاتصال الاجتماعى كاشكال تسمح للجماعات والافراد بتحديد اتجاهاتها فى الواقع ، ولكن هذا الترابط بين النظام الاجتماعى والنظام الادبى هو ترابط يعتمد على استقلالية الاخير ، لانه يحاول الخروج من النظام الاجتماعى ، فينشىء نظاما آخر يكون مضادا للنظام الاجتماعى الذى يجسد السيطرة والاستلاب ، واستقلالية النظام الادبى يتأتى من خضوعه لقوانين مغايرة عن تلك القوانين التى تحكم النظام الاجتماعى ، ولذلك يمكن القول اى للترابط بينهما هو ترابط سلبى ، لأن الادب لا يعكس النظام الاجتماعى ، ولا يخضع لمفهوم النظام او العقل كأداة جماعية لشرح الواقع وتفسيره والسيطرة عليه ، وانما يخضع لعمليات اختيار وانتقاء لسياقات تخيلية للزمن ، تسلب الركون الى الواقع والاطمئنان اليه .

ويبين ادورنو — فى دراساته حول الشعر — ضرورة المقارنة بين اكثر من نص لتوضيح الاختلافات والخطوط المشتركة ، لكى يتم المقارنة بينها وبين وضع اجتماعى وتاريخى محدد ، فلا يمكن دراسة قصيدة واحدة ، لاكتشاف ابنية اللغوية الاساسية ، وعلاقتها بالسياق الاجتماعى ، فهذا لا يتم الا من خلال مجموعة كلية من النصوص التى تكشف تناقضاتها عن نشاط الانتقاء داخل السياق الاجتماعى والتاريخى(٨) .

ويسعى ادورنو فى النظرية الجمالية الى ابراز الوظائف النقدية لفكرة التمايز الجمالى ، والمسافة الجمالية التى يرفض التخلى عنهما لحساب الاتصال الجماهيرى الذى يحدث للفن نتيجة استخدام التكنولوجيا ، وفى رأيه ان جميع التنازلات التى يقدمها الفنان من اجل امكانية الفهم والتواصل ، هى فى رؤية تنازلات لصالح قيمة التبادل السلعى ، لانها تحول العمل الفنى لسلعة قابلة للتسويق التجارى والايديولوجية ، ويحمل الفن النقدى لدى ادورنو طابع

النفي من طريق مقاومة القوالب الايديولوجية والتجارية ، من طريق رفض الاتصال السهل ، ولهذا فالاعمال الفنية الصعبة تلعب دورا في المقاومة الجمالية للواقع ، ولهذا فان النصوص التي تفلت من الاتصال الجماهيري تستطيع أن تلعب دورا نقديا في المجتمع المعاصر ، لأن الاتصال في تعريف ادورنو هو : « تكيف الذهن مع مفهوم المنفعة الذي يترجمه في نمط السلع ، وما نسميه اليوم معنى للنص يشارك في هذا المسخ »(٩) .

والحقيقة أن ادورنو لم يطرح جديداً حين رفض مفهوم الاتصال ، فقد سبق للشاعر مالارميه الفرنسي الذي كان يتميز شعره بالنزعة الجمالية ، أن دافع عن الشعر الغامض الذي يخرج عن اللغة الاتصالية من خلال تعدد معناه ومستحدثاته اللغوية ، وطابعه اللغوي الذي لا يقوم على الاحالة لأشياء مفهومة ، فالكلمة في هذا النص الذي يدعو اليه مالارميه وادورنو ليست لها قيمة الا بوصفها دالا لا يترجم الى معنى محدد ولا يستبدل بدلالة محددة . ولذلك يمكن القول بأن جهود ادورنو الجمالية تكمل ما سبق أن قدمه التراث الجمالي حول قضية الاتصال (تثار لدينا في الابداع العربي قضية الاتصال الشعري ، وسبق لادونيس أن قدم دراسة حول هذا الموضوع ، لتأصيل اتجاهه الشعري الذي تبعه فيه شعراء آخرون في أقطار مختلفة من الوطن العربي ولعل ما طرحه ادورنو هنا يقدم التأصيل الفلسفي لهذه القضية ، التي سيطرت على مناقشاتها الطابع الاجتماعي والايديولوجي ، بينما لم يتم ابراز الجانب النقدي في هذا الموضوع ، وهذا الجانب النقدي هو الذي يعطي لها المشروعية في تقديم اتجاه طليعي ينتقد الصيغ التقليدية في الابداع والنقد) .

وادورنو يدافع عن نفي الاتصال لكي يؤكد الطبيعة الاستقلالية للفن ، لأنه لو كان من الممكن احالة مفردات النص الأدبي الى دلالات جاهزة ، من اجل الاتصال ، لتم بذلك هدم الطابع الاستقلالي

للفن الذى يريد تجاوز الواقع ، والتحرر من آسر قوانينه السائدة ، ويمكن هنا ان نتساءل : هل يمكن اعتبار تحليل ادورنو للشعر هو تنظير نقدى لكتابات يتعاطف معها ، ويلح عليها مثل كتابات مالارميه وفاليرى وبروست ، الذين يتردد ذكرهم كثيرا فى كتابه النظرية الجمالية ، ام انه وجد فيهم تعبيرا لما يريده من الشعر فى هذه المرحلة ؟ ، فهو لا يدافع من الغموض بشكل مطلق ، وانما يدافع من الغموض الذى يظهر فى النصوص المتعددة المعنى ، فهو يدافع عن النصوص الصعبة التى لا يمكن ترجمتها الى معنى مباشر ، او استخراج دلالة مرتبطة باحالة الى شىء فى الواقع ، وهذا ما قد يصطلح البعض على تسميته بالغموض ، وهو ليس كذلك ، وانما هو نص مركب ، متعدد الدلالة . وقد تحمس ادورنو للشعراء السابق ذكرهم ، كما تحمس للكاتب المسرحى صموئيل بيكيت فى المسرح ، لانه استطاع ان يقدم رؤية تاويلية لاعمالهم وفق منهجه فى تحليل اليات اللغة التى تسخى لنقد المجتمع القائم .

ويرى ادورنو ان جميع الأعمال الفنية لها طابع مزدوج ، فهى اعمال مستقلة عن الواقع ، ولا يمكن استنطاقها بمعان واقعية ، لانها تخييل يوتوبى حر ، وهى فى نفس الوقت تمثل حدثا اجتماعيا ، لانه لا يكن نفى الطابع التاريخى والاجتماعى للأعمال الفنية ، فهى تنتج فى ظل مجتمع ، وتريد تجاوز ثقافة تاريخية محددة ، وهذا الطابع المزدوج للاعمال الفنية يتيح لتكون موقفا جماليا مستقلا داخل البنية الاجتماعية ، وهذا ما يعد فى حد ذاته حدثا اجتماعيا . والشعر المتعدد المعنى يعارض الاتصال عن طريق نفى المعنى الايديولوجى السائد ، ولكن هذا النفى للمعنى يظل حدثا غير قابل للتفسير ، وهو نفسه دلالى ، ويجب شرحه فى اطار سياق اجتماعى وتاريخى ، لأن الفن يجتهد لانقاذه بعنده النقدى واستقلاليته بمعارضة الاتصال . ويولى ادورنو اهمية كبيرة لمفهوم الابتكار ، حيث يقوم الشاعر بتقديم تركيبا ابتكاريا للعلاقة بين الدائرة الفردية والدائرة الاجتماعية ، ولهذا يهاجم الاسلوب

الكلاسيكي الذي يتطلع للموضوعية ، لانه فقد القدرة على التعبير عن الشعور الذاتي للانسان البسيط الذي يعيش عصرنا الحالي ، ويهاجم ادورنو — أيضا — السقوط في الايديولوجيا ، حيث يستسلم الشاعر للايديولوجيا السائدة في بناء تركيبه وعالمه ، ودعا الى الاقسام المتعددة المعنى التي يستحيل اختزالها الى قراءة مبسطة . ولا يقصد ادورنو في تحليلاته التي يمثلى بها كتابه : النظرية الجمالية ان يضع حدا فاصلا بين العناصر النقدية والعناصر الايديولوجية في النص الشعري ، بل يهدف الى ان يظهر بشكل جدلى — الاعتماد المتبادل بين الايديولوجية والنقد وبين التأكيد والنفي . ولهذا فهو يريد للفن ان يقدم نقدا جذريا للثقافة وللغة اللذين سقطا فريسة للرواج التجاري والاتصال الجماهيري .

ويمكن ان نلاحظ ان نقد ادورنو للنصوص الشعرية ، رغم كونه انطباعيا وذاتيا ، واحيانا اعتباطيا من وجهة النظر السيموطيقية ، فان له ميزة حاسمة اذا قارناه بالنقد الذي وجهه لوكاتش وبعض الماركسيين الآخرين للبنقد ، فهو ليس اختزاليا وليس احاديا لانه يراعي القيمة المزدوجة للنصوص . وواجب النقد الادبي كما يفهمه ادورنو يكمن في منع الاختزال الايديولوجي وحماية النصوص الادبية من السقوط في الايديولوجيا ، واظهار محتواها من الحقيقة ، الكامنة تحت القوالب الفنية الجاهزة ، والعمل الفني لا ينفصل عن المتلقي ، الذي قد يتغير بتغير العصور التاريخية ، ولهذا فالعمل الفني هو صيرورة تاريخية مرتبطة بالنقد ، لان العمل الفني يعتمد على النقد حتى يصبح ماهو عليه ، ولهذا يقول ادورنو : « لكن اذا كانت الاعمال المكتملة لا تصبح ماهي عليه ، الا لان كينونتها صيرورة ، فهي تصل الى الاشكال التي تتبلور فيها هذه العملية : التفسير والشرح والنقد »(١٠) .

وقد حاول ادورنو تطبيق فلسفته النقدية ونظريته الجمالية في مجال الموسيقى(١٠١) ، من أجل صياغة مشروع طموح نحو علم جمال للموسيقى ، وقد ظهر هذا واضحا في أبحاثه ، ودراساته مثل : الوضع الاجتماعي للموسيقى (١٩٣٢) ، ودراسته حول موسيقى الجاز ١٩٣٦ ، فلسفة الموسيقى الحديثة (١٩٤٩) ، دراسة حول موسيقى فاجنر ١٩٥٢ ، واختلافات : الموسيقى في العالم السيانى ١٩٥٦ .

وفي كتاب ادورنو عن فلسفة الموسيقى الحديثة ، يقدم عرضا تحليليا – مستفيدا من منهج هيجل – لموسيقار شونبرج ، فالثورة اللانغمية لهذا الموسيقار قد نشأت في سياق تاريخي ، يؤدي فيه طبع الثقافة بالصبغة التجارية الى القضاء على قدرة المستمع على تقدير الوحدة الشكلية للعمل الكلاسيكي ، ولهذا فان الاستغلال التجاري للتقنيات الفنية في السينما ، والاعلانات ، والموسيقى الجماهيرية ، تدفع المؤلف الموسيقي الى انتاج موسيقى مبعثرة مجزأة تتنكر للقواعد الاساسية للغة الموسيقية (النغمية) نفسها ، فاصبح كل صوت فردي مفصولا عن غيره ، لا يكتسب معنى من السياق المحيط به .

ويصف ادورنو مضمون هذه الموسيقى « اللانغمية » بلغة التحليل النفسي ، او يقدم تحليلا نفسيا لها ، فالنغمات المعزولة بقسوة تعبر عن النزوات الجسدية الصادرة من اللاوعي ، ويرتبط الشكل الجديد بافتقاد الفرد للتحكم الواعي في المجتمع المعاصر ، وتهرب موسيقى شونبرج من الرقيب ، بمعنى انها تتخلص من رقابة التعقل الكلاسيكي ، اذ تسمح بالتعبير عن البواعث اللاواعية العنيفة ، التي لا يقبلها العقل ، ومع ذلك فان هذه اللانغمية الجذرية تنطوي – ضمنا – على بذور تطور جديد هو السلم الاثنى عشري للنغمات ، ذلك لانه مهما كانت قوة النزوع الى الحرية التامة

لدى الموسيقار اللانغمى ، فانه يظل يؤلف موسيقاه فى عالم من النغمية الراسخة . بمعنى أن الموسيقار الذى يتجنب النظام القديم قد يرسخ نظام جديد ، تألف اليه الاذن من خلال التكرار ، رغم دعوته انه ضد كل تنسق نغمى ، ولهذا فهو لابد من أن يكون حذرا فى تعامله مع الملقى ، لكى يتجنب ذلك النوع من التآلف أو التجمع النغمى الذى يمكن أن يوقظ عادات الاستماع القديمة ، وأن يعيد تنظيم موسيقاه بحيث تقوم على الأصوات المتنافرة ، ولكن هذا الخطر ذاته يكفى لكى يبعث فى قلب اللانغمية المبدا الاول لقانون أو نظام جديد ، ذلك لأن الحذر من الوقوع بالصدفة فى التوافقات النغمية المتآلفة يلزم عنه ضرورة أن يتجنب الموسيقار أى تكرار مبالغ فيه ، لانه نغمة فردية ، لكى لا يؤدى هذا التكرار فى النهاية الى قيام نوع جديد من النظام النغمى الذى يرتكز الى مركز ما بالنسبة الى الاذن ، ولهذا يلزم طرح مشكلة تجنب هذا التكرار بطريقة اكثر شكلية ، لكى يلوح النظام الاثنا عشرى نغمة فى افق الموسيقى المعاصرة .

وهذه الموسيقى التى يقدمها أدورنو هى تجسيد للتمرد على مجتمع البعد الواحد ، وهى فى الوقت ذاته تشخص امراض الضياع للحرية فى المجتمع المعاصر .

هوامش الفصل الخامس :

1 - Jay, Martin : The dialectical Imagination : Ahistory of the Frankfurt School and the Institute of Social Reacarch 1923 - 1950 . Boston, Cittle Froun; London, 1973 - P, 174 .

٢ ــ رمضان بسطاويسى : علم الجمال لدى جورج لوكاتش ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ١١٣ .

3 - Adorno : Aesthetico Theory, P, 378 .

٤ ــ رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة وتقديم : جابر عصفور ، دار الفكر ، ط ١ ، ١٩٩١ ، ص ٦٤ ــ ٦٥ .

٥ ــ راجع الفصل الرابع من هذا الكتاب حول علاقة الفن بالتكنولوجيا .

6 - Benjamin, Walter : Charles Baudelaire : A Lyric Poet in the eara of High Capitalism, Trans, by · H. Zohn, (New left Books) (onden, 1973, P, 102) .

7 - Lowenthal, leo = Literature and the Image of man, P, 23 .

8 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 355 .

وقد اهتم د. سيد البحراوى بمضمون الأشكال الأدبية ، انظر دراسته بمجلة فصول ١٩٩٣ .

9 - Ibid : P, 104 .

10- Ibid : P, 258 .

١١ — يرجع اهتمام ادورنو بالموسيقى الى نشأته فى وسط عائلى شغوف بالموسيقى ، مما جعله يهتم — بعد ذلك — بجماليات الموسيقى اذ كانت والدته ابنة مغنية أوبرا ، وقد حققت شهرة فى عملها ، وكانت شقيقته عازفة بيانو محترفة ، وقد تعلم ادورنو فى طفولته عزف البيانو ، والتأليف الموسيقى ، وقد تلقى دروسا فى التأليف الموسيقى على يد ادوارد ستورمان Edward Steuermann .

خاتمـــــة

- موقف ادورنـــو من مفهـــوم الحـــداثة .
- محـــاولة لقـــراءة نقـــدية .
- ادورنـــو والاســـتطيقا المعـــاصرة .

بعد ان حاولت تقديم علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت من خلال اتخاذ ادورنو نموذجا ، لانه اكثرهم اهتماما بقضايا علم الجمال ، لابد ان نتوقف عند مفهوم ادورنو للحداثة ، هذه القضية التى تشغل الفكر المعاصر حتى ان هابرماس وهو من الجيل الثانى لمدرسة فرانكفورت قد اصدر كتابا بعنوان : الخطاب الفلسفى للحداثة ، وفيه يدير حوارا مع الاتجاهات الفلسفية المعاصرة حول مفهوم الحداثة ، لكن قبل ان نعرض لموقف ادورنو من الحداثة ، لابد ان نقدم مقارنة حول الخطاب العربى للحداثة ، والحداثة فى الفكر الغربى ذلك لان الفكر الغربى يفهم الحداثة كلحظة تاريخية فى تطور مجتمعه ، يعقبها لحظة تاريخية اخرى هى ما بعد الحداثة ، بينما الحداثة فى الفكر العربى هى افق معيارى ينبغى التوجه اليه ، وشتان بين المعيارية والوصفية .

ويكشف تحليل الكتابات العربية عن الحداثة من خطابين للحداثة لدينا : خطاب نظرى وخطاب ابداعى . ورغم ان هذه الكتابات ترى نفسها امتدادا للحداثة الغربية ، الا ان هناك تمايزا فى استخدام المصطلح بين الفكر العربى والفكر الغربى ، ففى حين يستخدم المصطلح فى الفكر الغربى توصيفا لتطور وعى الذات الاوربية بنفسها ، يستخدم لدينا المصطلح حكما معياريا على النصوص الابداعية . والفرق بين التوصيف والحكم هو الفرق بين ان ندع النصوص تعبر من نفسها ، وبين ممارسة شهوة التسلط باصدار الاحكام ، والاحكام القطعية ــ وهى ظاهرة قائمة فى الفكر الادبى لدينا ــ تلغى معها اية مساحة للحوار والاختلاف ، وهى نوع من السلطة الثقافية ، تعبر من سيادة نمط من التفكير النقدى فى النصوص الابداعية ، يزعم انه يملك الحقيقة الادبية (١١) ، فى عصر النسبى والاحتمالى ، ولا يفسح المجال الا لدجماطيقية فكرية . ولقد فهم الخطاب الادبى العربى الحداثة بمعنى التجديد ، ولذلك رد

اليهـا كـل المحـاولات التجديدية فى الشـعر العـربى القـديم والوسيط والمعـاصر ، ابتـداء من أبى تمـام حتى الآن ، وهـذا يعنى انـه لهـم الحـداثة من خـلال بنيـة فكرية تعتمـد على التواصل مع التـراث النقدى والجمـالى القـديم ، وهـذه الاحـالة التواصلية هى آليـة من آليـات التفكير النقـدى لدينـا فى بعض جوانبه ، هى تجيـل النـص المعـاصر الى الذاكـرة التراثية ، ولمـا محاولة لفهـم خصوصيته الأدبيـة ، حتى ولو حـاولت استخدام مصطلحات المعـاصرة ، فى حين تعنى الحـداثة فى جوهرها الفلسفى فى الغـرب « التخـلى عن أن يكـون الماضى معيـارا للحكم على الأشـياء » ، وهابرماس يبـدأ الحـداثة الغربية ـ كمشروع حضـارى للغـرب لـم يكتمـل بعـد ـ ابتـداء من كـانط وهيجـل ، فبينمـا بدأ الأول نقـد أدوات المعـرفة ، وتعيين حدودهـا ، وبـدأ الثـانى يصنـع أرضـاصـات ولادة عصـر جـديد فى كتـابه « ظاهريات الـروح » وكانت محـاولات نيتشـه ، وغـيره من المفكرين الغربيين ، هى بعـد آخـر لهـذا الاطـار ، وأصبحت مؤسـسات الدولـة التى تضـع القوانين للحـرية الدسـتورية وحقـوق الانسـان فى نظـر فلاسفة آخـرين مثـل فوكـو هى محـاولات لتقنين التسـلط الذى تمارسـه الدولـة عـلى الفـرد ، واستخدمت العـلوم الانسانية كأدوات لممارسة هـذه الهيمنة ، وهـذا يعنى ـ دون الدخـول فى تفاصيل الحـداثة الغربية ـ أن الحداثة فى الغـرب تعتمـد على بنيـة الانقطاع المعـرفى ، بما يعنى ضـرورة استحداث آليـات ومنـاهج جـديدة لتعميق رؤيـة العـالم لدى الفـرد والمجتمع ، والمفـاهيم المعـاصرة ، وهى أهـم ما يميـز العصـر ، هى الثـورة على الجوانب التقليدية فى الادراك والتفكير ، ولعـل أهـم ما يميز هـذا هـو نقـد العقـل ، وصوره المختلفة ، فليس هنالك عقـل واحد ، وإنمـا عقـول مختلفة ، حسب الدور الذى يقـوم بـه العقل فى التاريخ ، ولذلك ظهـرت مفـاهيم مثـل العقـل التواصلى ، كبـديل مضاد للعقـل الأداتى الذى يسـيطر على المجتمـع المعـاصر ، والانقطاع المعرفى الذى تقـوم عليـه الحـداثة الغربية ، يعتمـد فى بعـده الجوهرى على اللغة ، لأن هنـاك انقطـاعا بين اللغـة القديمة واللغـة المعاصرة ، ومن يقـوم بالمقارنة بين اللغة الفرنسية المعاصرة واللغة الفرنسية القديمة ، لا يجـد

تقاربهما بينهما ، وانما هما يجسدان الانقطاع اللغوى ، كذلك ظهور اللغات الأوروبية المعاصرة ، ينقطع فى بعض جوانبه من اللغات الأم ، بينما فى اللغة العربية ، لا تزال اللغة القديمة حية منذ اربعة عشر قرنا من الزمان ، وهذا البعد اللغوى جوهرى فى ادراك خصوصية الحداثة فى الابداع ، بين الأنا والآخر ، فليست اللغة هنا أداة ، وانما هى الفكر ذاته ، وتجسد بمفرداتها وسياقاتها المختلفة ، رؤى للعالم .

وكانت الحداثة فى الابداع عملا مضادا لهيمنة الترابط المناهيمى لتمثيل الأداتى فى تسيير شئون الحياة ، وكانت آلياتها هى التفكك واللانتظام ، والتمزق والتشتت كعمل مضاد للنمط الصناعى الذى يقوم باضفاء الطابع التقنى والآلى على كل الأشياء ، من اجل ابتداع صيغة القانون المطرد على الظواهر والأشياء ، بما حجم دور الفن التقليدى ، واصبحت مقولة هيجل عن « موت الفن » واقعية حقيقية بالنسبة للفن التقليدى وسط عالم الصناعة والتقنية الآلية . ولذلك كان لابد للفن من أن ينهج نهجا مختلفا ليمارس حرية الانسان المفتقدة ، فى عالم التقنية والمعلومات والاتصال .. وبدا التراسل بين الفنون واضحا ، كان الفنون تتعاون لمجابهة غزو الآلية لكل شىء ، ووصمها بطابعها الخاص .. وبدت الحداثة للكثيرين آليات بنائية فى العمل الفنى ، مضادة للآليات الشكلية للحياة المعاصرة ، التى تطرد وفق نظام ما ، فبدأت تظهر أنماط اللاأبطال ، فى مقابل البطولة المطلقة للشخصية فى الفن التقليدى ، واصبح العادى ، والمألوف ، مجال للفن ، بدلا من المفارقة التى كانت تحتل مكان الصدارة واصبحت جوانب الانسان العميقة فى انديالحها المتمازج ، هى الحاضر ، فى مقابل الوعى الذى يجسد الهوية التبادل فى التسوق . وبدلا من أن يجسد الفن موقف الجماعة من خلال التجربة الذاتية ، أصبحت الكتابة ، أو ممارسة الفن فى ذاتهما ، نوعا من ممارسة التحقق الوجودى ، وممارسة للحرية

بمستوياتها العميقة ، نظراً لغياب الحرية بشكل ظاهر أو خفي . وبدأت تظهر لدينا مغالاة في الايغال في أعماق الذات ، مما يؤذن بنزعة تقديسية للذات . وبدأت تظهر تيارات الحداثة في صورتين : الأولى تجعل من العمل الفني نصاً يومىء ، ويوحي بدلالات باطنية ، من خلال تناص مباشر ، أو غير مباشر ، مع نصوص التصوف الاسلامي ، لدى ابن عربي ، والسهروردي ، وجلال الدين الرومي ، وفريد الدين العطار ، والنفري ، وابن الفارض ، وغيرها من الكتابات . ويقوم الحوار بين النص الغائب (النص التراثي) ، والنص الحاضر ، عبر آلية ، مؤداها أن كليهما يعبر عن تجربة غامضة ، ومبهمة ، ويستحيل على أي لغة أن تحتويها ، فتصبح اللغة اشارة ، وعلامة ، ورمزاً للتعبير عن الأغوار العميقة . والصورة الأخرى لا تجعل من الكتابة تجربة انطولوجية فحسب ، وانما ترى الحداثة في اكتشاف ثقافة جديدة ، والجدة هنا في اكتشاف طريقة للحياة تنفلت من أسر الدعاية لصورة الحياة اليومية ، التي يجب أن نتبناها ، ونعيش وفقاً لها . وترى هذه الصورة الثانية من الحداثة في الابداع العربي ، أن اكتشاف صورة جديدة للثقافة أو الحياة ، رهين بنفي الصورة اليومية المعاشة ، وسلبها من قدرتها على السيطرة على الجماهير العربية ، فهي تقوم بسلب الواقع ، وتعريته ، من خلال لغة مضادة ، تتهكم على العرف الذي اكتسب صبغة القداسة ، لأنه مدون في الصحف اليومية واجهزة الاتصال . وكلا الصورتين تجسدان أزمة الذات ، وتكشفان عن المنعطف الذي يمر به وعي الأمة في تاريخها ، فالحداثة والتاريخ ليستا متولدتين متضادتين ، بل كلاهما يكشف عن الآخر ، فالتاريخ يجسد تجليات الفكرة في شكال الحياة ، ومنها الفن ، والحداثة تمثل النفي المستمر للفكرة التي تقوم عليها الثقافة اليومية .

وأزعم أن الحداثة النظرية في ابداعنا العربي وهم من الأوهام ، لأن الخطاب النظري في جوهره هو البحث عن الأنساق ، في حين تكون الحداثة في مرحلة التكوين ضد كل نسق جاهز

يسعى لتكوين معرفة مستقرة ، اى اكتشاف اللامعرفة التى لا تدخل فى اطار المتسق المتجانس ، ولذلك يبدو خطاب الجماهير العربية فى مقابل خطاب الصفوة ، خطابا لا معرفيا ، لا يرتكز على اساس علمى ، (وفق تصورات العلم الجاهزة لدى ثقافة النخبة المثقفة)، والمبدع الذى يكشف عن ثقافة الجماهير ، أى صورة حياتها اليومية ، يكشف عن الصمت المكبوت فى حضارتنا المعاصرة ، ويكشف عن اللامعرفى ، واللامتجانس ، وحين يفعل ذلك ، يقترب من الحداثة ، بمعنى الاكتشاف ، اما حين يعكس ذاته كمرآة للعالم ، فانه يقع فى احالة مغلوطة ، لانه يعتمد على دور التصورات فى بناء فالمثالة الجمالى .. فالانشطار الثقافى قائم بين ثقافة النخبة وثقافة الجماهير ، فى ان الجماهير تعيش من خلال الجسد ، فى حين يعيش النخبة من خلال الوعى ، الجسد يتعامل وفق شروط الممكن المتاح ، ويتعارض مع القانون الوضعى ، اما الوعى فامكانية مجردة مفتوحة ، لا حد لها ..

ترى الجماهير فى النفس سجنا للجسم ، فالنفس تفرض إرادتها على الجسم ، مباشرة بالدعاية والاعلانات والثقافة الاستهلاكية ، فتسخر الجسم لصلحة صورة وهمية للحياة ، فتقمع الحواس ، وتجعلها لا ترى الا ما تريد ان تراه ، أو تسمعه ، او تلمسه ، ولذلك فان تحرير الانسان لا يبدأ من الوعى ، ولكن يبدأ بسلامة الحواس ، وتفتحها على العالم .. ولعل القرآن الكريم قد جسد هذا المعنى فى معظم سور القرآن الكريم ، ليبين ان سلامة الحواس شرط لادراك حقيقة الوجود ، فالخطاب القرآنى لمن كان يسمع ، او يرى ، اما من ماتت حواسه ، أو وقع فى التوهم ، فهو يقع فى « الموت المعنوى » ، ولذلك فان الاسلام الفقهى لم يعرف عقوبة السجن للجسد ، كعقوبة لضبط الجسم ، بل تعامل مع الجسم من خلال علاقة العضو بالعقل . ولم تعمم الانسانية السجن الا مع استتباب المجتمع الراسمالى ، وبعد الثورة الفرنسية ، والقانون الوضعى استثمر الجسم من خلال مفهوم الانضباط العسكرى ،

لاستخدام الجسم كأداة .. ولذلك فإن الابداع العربي في تركيزه على الجسم كان رد فعل من اجل اثبات الهوية ، هوية الانسان العربي التي تتمزق بين الوعي والجسم ، الوعي الذي يسخر الجسم لتحقيق اغراضه .. (امتنع للقارىء من الاستطراد حول الجسم وعلاقته بالحداثة ، لأن جوهر الحداثة ضد النسق النظري ، وانما هي ما يتعين في صورة ما ، والصورة التي تجسد الحداثة في اعتقادي هي صورة الجسم في الخطاب العربي المعاصر في الإبداع) .

والسلطة تكمن خلف اجهزة الدعاية وثقافة الاستهلاك ، وهي تحاور القوة العاتية والقوة المرنة ، وكلتاهما تتضمنان دفعات من الحيوية . والقوة العاتية يمثلها النخبة المثقفة ، ذات الصوت العالي ، والقوة المرنة تمثلها الجماهير العربية في رحلتها اليومية ، حيث يتم صياغة وعيها من خلال الأدوات ، وتحولت عقولها الى أدوات .. ولذلك نسأل من هو الفاعل الحقيقي في حياتنا اليومية ؟ . فهناك في واقعنا العربي مراكز استقطاب مضادة للهوية ، والفهم التقليدي للسلطة يراها مركز الدولة ، بوصفها مجسدا للقانون وتنفيذه ، وهذه رؤية مضللة . ذلك لأن هناك مسافة بين المساطر النظرية والممارسة الفعلية للحياة اليومية ، والحداثة هي التي تكشف - من أجل النفي - من هذه المراكز الاستقطابية الأخرى ، التي تتجسد في العلاقة بين الخطاب السلطوي وبين الجسم ، فنكتشف ان السلطة ترحل كممارسة للقوة ضد مقاومة ما ، في اشكال مختلفة . فالسلطة لكي تستمر ، لابد ان يكون هناك رد فعل ، وهي القوة المضادة ، ولذلك فان القوة المضادة لدى الافراد تبدو نوعا من التموجات بين ضاغط ومضغوط ، واخطر اشكال السلطة ؟ التي يسعى الابداع للتحرر منها ؟ هي سلطة الذات الفردية على الجسم ، اي السلطة التي تنبع من الداخل ،

وليس من الخارج ، ولذلك فان تقديس الذات ، واخضاعه للطابع الكلى عليها ، كما يحدث فى بعض نماذج ابداعنا العربى التى اكتسبت مشروعية ، لم تتحرر من اشكال السلطة الكامنة فى المتخيل الأداتى ، ولم تصل للتحرر ، وهى تناضل ضد اشكال تاريخية تنتمى للماضى وليس الحاضر ، ولذلك فهى تحارب معاركها الخاصة والوهمية .

لا يزال المبدع العربى حائرا بين الجملة النحوية ، والجملة المنطقية ، بين التراكيب الصورية ، والحكم المعيارى القيمى ، فهو لا يزال يبحث عن الفاعل فى الجملة النحوية ، الذى يمثل السلطة بين الشعر التفعيلى والشعر المنثور ، وهذا لم يساعده على انتاج خطابات لا اسمية ، يختلف فيها الفاعل ويتعدد فى تمثيله للسلطة ، وهذا يعنى أنه يدور حول نفس المفاهيم والقيم التى يريد الثورة عليها واستحداث صياغة جديدة تعبر له عما يريد . المبدع العربى ينظر للصياغات بوصفها تقنينا لتجارب معينة ، بينما الصياغة اعادة انتاج لهذه التجارب وفق مجال تناظرى ، يعتمد على الانتقالات والتحولات • وهو يريد الخروج من اللغة من خلال الأشكال البصرية فى الطباعة ، معبرا عن تراسل الفنون ، ونشوء علاقة عضوية بين الحواس فى الكتابة والقراءة ، لكن البحث عما قبل اللغة هو وهم ، لأن تصورات الانسان عن ذلك ، اسقاط ، ورغبة فى ممارسة سيطرة ، من خلال العودة من خلال التواصل ، لأن حضور المؤلف يطغى على حضور الناقد ، بتجربته الى تاريخ خاص بها ، غير موجود أصلا ، لأنه ليس هناك ما قبل اللغة ، أى لغة بصرية أو سمعية .

لا يزال النقد متخلفا عن الابداع فى الحداثة العربية ، فالناقد لم يكتسب مشروعية الحضور داخل النص ، لكن ينتج نفسه

ويجعل حضوره ثانويا بالقياس الى المبدع ، لأن العقل العربي لم يستوعب التعدد ، لكما يبحث عن الفاعل فى الجملة النحوية ، ويصبح مركزا للهوية ، كذلك التعدد الابداعى للنص الواحد ، من خلال التناثر ، لم يتحول الى بنية شعورية وعقلية ، فالناقد يرضى بدوره برد النص الحداثى الى ذاكرته ، دون أن يقيم عملية معايشة مع النص ؛ قد تقدم نصا مضادا ؛ يسخر من كل ماق النص الأصلى ، وهذه السخرية تهز الطابع المقدس الذى اضفاه المؤلف على الأشياء (ومثال لذلك نص دريدا عن هيجل ، عبارة عن كتاب هزلى يصف اجنحة النسر القوية ، التى تحجب ضوء الشمس عن الوعى الأوروبى ، فى مقابل صرامة هيجل وتصوراته التى يصفها هيجل — نتيجة لصعوبتها — بأنها كالحجارة ، وهذا نص مضاد ، يسخر من الطابع الشمولى المذهبى الذى لا يترك مساحة للتفكير الحداثى) . ولذلك فعلى الناقد ان يقوم بتحرير ممارسة الحواس من التصورات المسبقة ، ليصبح النقد ابداعا داخل النص ، وليس استنطاقه بما هو خارجى منه ..

وهناك سؤال يطرح نفسه : كيف يمكن ان نتحدث عن الحداثة فى الابداع العربى بدون ذكر اسم مبدع عربى واحد ؟.. هذا لا يعنى انه ليس لدينا مبدعون حداثيون ، وانما لان وصف عمل معنى ما بالحداثة ، هو اسقاط خارجى ، يجعل لبعض النصوص سلطة ما على النصوص الأخرى ، فالحداثة نوع من الهوية ليست محددة ، وانما هى عملية خلق داخلى ، تنزع نفسها عن الأطر الجاهزة ، لانها ممارسة حية .. وقد حاولت ان اتعامل مع بعض النصوص من خلال عملية الخلق الداخلى ، فلا توجد المسافة — فى النقد الحداثى — بين القراءة والنص ، وانما يتم اعادة التركيب وفق علاقات خاصة ، لكن ما يشغلنا ليس المبدعين العرب ، لأنه لا تزال الابداعية هامشية ، ولم تكتسب مشروعيتها فى التواجد فى الواقع ، فلا تزال اجهزة الاتصال تفرض وصايتها على الجماهير ، وترى فى المبدعين بشرا يجلبون القلق ،

والتوتر ، وليس لهم المردود المادي للمشروعات التبادلية في السوق ، في حين يوقظ الابداع الانسان ، اثمن وافضل الموارد في العالم العربي ... ولا نزال نكتب في هامش صوري ، تتيحه صيغة التنوع ، ولكن ، حتى رموزنا الثقافية في العالم العربي تهرب من الاسئلة الصعبة ، وتبعد عن القلق الثقافي ، تتحدث عما يشبه غبار الحياة الثقافية من موضوعات خفيفة . أما اثارة الاسئلة ، وتسمية الاشياء باسمائها فتجلب المشاكل ، والحصار باشكاله المتعددة ، في عصر نحن افراده العاديين ليس شهداؤه لنبكي على قيم ما ، وانما ما نقوله ليس هو الحقيقة ، وليس هو ايضا اللاحقيقة ، لأن الحقيقة تكتمل بالآخر الذي يتعارض معنا في كل شيء .. فهل الكتابة يمكن ان تصبح عملية تخلق للهوية ؟ ، وهل يمكن أن نفهم ان الاختلاف مع « س » أو « ص » من المبدعين العرب الذين يمثلون رموزنا الثقافية هو اختلاف يؤكد وجود الآخر ولا ينفيه ؟ . فكثير من الكتابات هي رد فعل لما هو كائن ، وقليلة تلك الاعمال التي تمتلك القدرة على المبادأة والمبادرة الخلاقة ، لا تخشى من الخطأ ، لأنه مادمنا نعيش فلابد من أن نصيب ونخطيء ..

وهذه الرؤية الازدواجية في ادراك الحداثة ، في النقد والابداع تبين أن هنالك قيما تواصلية لا تزال تؤثر في فهمنا للحداثة ، وهي النزوع الى صياغة كلية لتنسق مفاهيمي عن الحداثة ... فلا تزال الهوة واسعة بين الخطاب النظري للحداثة العربية ، وبين ممارساتها الكتابية في الاعمال الابداعية . فالخطاب النظري يسعى لادخال اللامألوف في سياق متسق ، والابداع يسعى الى لغة جديدة في التعبير عن اللامألوف ، وهذا يعكس تقدم الابداع وخطابه الجمالي عن الخطاب النظري ، وهذا يرجع الى ان الخطاب النقدي لا يزال يفهم النص منتج الدلالة بغض اقامة علاقات متداخلة بين النص وكافة الاشكال الثقافية .

يبغي للنقد لدينا ان يتحول الى نقد خلاق ، يطرح اسئلة

تتجادل مع مختلف العلوم الانسانية ، فلا مكان للخطاب التقليدى فى النقد ، ولا مجال للخطاب الفلسفى الذى يتعامل مع التصورات بحسب ، ويغفل البعد الجمالى ، والاجتماعى ، والنفسى ، والتاريخى .

ان الفلسفة المعاصرة تطرح الأسئلة من خلال انفتاحها على الأفق الجمالى والبيولوجى والاجتماعى للانسان ، وهى تعيد فهم العصر من خلال التقنية والمعلومات والاتصال ، وتصل بهما الى صياغة لا تفصل بين الجمالى والمتخيل والمفاهيمى ..

فلماذا اصر الخطاب النقدى على التجزئة والتفتت ، فهو لا يخلق مساحة مشروعة يتحرك من خلالها ، وانما يكرر ما سبق ، فى منعطف تاريخى يطمر المكرر والمجانى ، ويدعو النقد الابداعى الذى يعيد انتاج النص وفق علاقات جديدة ..

— موقف ادورنو من مفهوم الحداثة :

ارتبط نقد ادورنو لمفهوم الحداثة فى الانتاج الفنى ، بنقده للحداثة فى مفهومها التكنولوجى والاجتماعى والسياسى ، والذى جاء فى اطار نقده لمرحلة المجتمع الصناعى المتقدم ، حيث قام بتحليل ونقد التقدم التكنولوجى بوصفه تعبيرا عن نموذج الحداثة ، فالتكنولوجيا — لا تزال — اداة لترسيخ صورة المجتمع الاستهلاكى ، والفن والأدب اللذين كان لهما فى القرن التاسع عشر طابعا فرديا ، وكانا يتوجهان للفرد ذاته ، قد تم ادماجهما فى القرن العشرين — بفضل التكنولوجيا — بالاتصال الجماهيرى ، بما يسميه ادورنو صناعة الثقافة . ولم يعد العمل الفنى يتميز بتفرده الأصيل ، وانما بقدرته على العرض ، التى تمكن من استخدامه فى الاعلان والتصوير والسينما ، وقد اختلف ادورنو مع بنيامين فى تفسيره لعلاقة الفن بالتكنولوجيا ، فبنيامين يرى فى التكنولوجيا اداة لتحويل الفن كحدث جماعى ، وحتى يتخلص من آليات السوق ، وبحيث

تتمكن اجهزة الاعلام من القيام بدور تقدى هام بتحريك النوعى الانسانى لتغيير المجتمع وتطويره ، فالفن قد تنازل عن العبق او التفرد لصالح قيمة العرض التى تسمح بالاتصال والتقارب بين الفن والجماهير ، وبالتالى يكشف فى قيمة العرض (قيمة الاتصال) عن الصبغة الديمقراطية والنقدية للفن المعاصر ، ولاسيما الفيلم السينمائى ، الذى يمكن ان يمارس النقد والديمقراطية على نطاق جماهيرى واسع ، بدلا من تلك الفنون التى تعتمد على التامل الفردى الهادىء . ولكن ادورنو لفت الانتباه الى العلاقة الوثيقة بين العرض ، وقانون السوق ، ولذلك يقول ادورنو فى النظرية الجمالية :

« ان قيمة العرض التى يجب هنا ان تحل محل القيمة العبادية ، التى تضفى على الفن قيمة مقدسة ، هى صورة لعملية التبادل ، والفن الذى لا يستطيع ان يتخلص من قيمة العرض يخدم عملية التبادل ، مثله مثل مقولات الواقعية الاشتراكية التى تتكيف مع الوضع القائم للصناعة الثقافية »(١) .

وان قيمة العرض التى يتيحها استخدام التكنولوجيا فى الفن ، فيتم عرض الاعمال الفنية على قطاع كبير من الجماهير ، بدلا من ان كانت مقتصرة على عدد محدود من الافراد ، هى تعبير عن قانون السوق ، بينما يعتبرها بنيامين قيمة نقدية وديمقراطية .

وقد حلل ادورنو علاقة الفن بالتكنولوجيا ، التى حادت بالفن عن طريقه التحررى ، فقد اصبحت الفنون خاضعة لنوع من التقنية اللامرئية والمتعلقة بالجهاز الرسمى العام ، واتجاهه فى خدمة طبقة معينة لها وضع خاص فى سلم التراتب السلطوى ، ففى مجال الموسيقى — على سبيل المثال — لان هذا ينسحب على الفنون بمختلف فروعها ايضا يرى ادورنو بان الاشكال التى يتم

باعادة انتاج الموسيقى من خلالها ، هى اشكال مرتبطة بالخدمات الاجتماعية التى تؤديها السلطة ، ولهذا تبقى هذه الاعمال الفنية مقتصورة على طبقة معينة ، فمثلا الاعمال التى تقدم من خلال « الاوبرا » ، هى مقتصورة على الطبقة التى تستطيع ان تدفع مالا ، مقابل التمتع بهذا الفن ، ولهذا لم يعد الفن له الطابع الاستقلالى ، وانما سلعة منتجة لها اطار يتحدد وفق نمط الانتاج وعلاقات الانتاج التى تتشكل بصورة جبرية داخل المجتمع . ولهذا إتخذ ادورنو موقفا ضد أشكال الحداثة التى ترتبط بالمعطيات التكنولوجية الاكثر تقدما ، ووقف الى جانب الحداثة التى تنتقد التكنولوجيا ، وهذا يعنى ان هنالك اكثر من شكل للحداثة ، لأنها مفهوم عام يضم عدة اشكال متصارعة ، على عكس ماهو سائد لدينا من القول بأنها مفهوم واحد ، بينما هى ليست كذلك ، لأن هنالك حداثة تقف مع التكنولوجيا ، وحداثة تقف ضدها ، وهى التى ترفض الانضواء تحت لواء المجالات الثقافية التى ينتجها النمط الاستهلاكى فى المجتمع المعاصر . ويرى ادورنو ان التعبير الفنى لابد ان يتعالى ويتفوق على التكنولوجيا فى اعمق حالاتها تطورا وهيمنة .

والحداثة بهذا المعنى لدى ادورنو تعنى الا نجعل من القيم التبادلية للسلع هى المعيار الذى نحكم به على الاشياء ، وبالتالى فان الحداثة بهذا المعنى تكون ارادة اعادة اكتشاف لكل شىء ، ويتمنى ادورنو هذه الارادة ، بقوة المقاومة الجمالية او الفنية ، وتتجسد هذه الحداثة التى يتحمس لها ادورنو فى الفنون التى تحدث صدمة لدى المتلقى ، مثلما يتلقى الشاعر فى الزحام صدمة واقعية ، فان الصدمة الاسلوبية فى العمل الفنى تؤدى الى هدم التميز الذى كان سمة من سمات الفن التقليدى ، ويختزل المسافة الجمالية التى كانت موجودة بين المتلقى والعمل الفنى . لكن ماذا يعنى ادورنو بالصدمة الجمالية ، وكيف يمكن لعمل فنى ما ان يحققها ؟

ويرى أدورنو أن الفنان يمكن أن يحقق هذا حين يتجه للموضوعات التي يستبعدها الفن التقليدي ، مثل وصف التشتت في المدينة الكبيرة ، حين يتوه الفرد بين الأدوات والأشياء والشوارع ، ويصبح حضورها أكثر تكثيفاً من حضور الانسان ، ويحقق الفنان هذا أيضاً من خلال بناء فني صعب لا يفصح دلالاته بسهولة ، وانما ينتج احساساً بحالة ما ، يصعب توصيفها ، من خلال شفرات أدبية متعارضة ، ويولد هذا الجمع بين المفردات اللغوية المتعارضة ظاهرياً صدمة لدى القارىء الذي اعتاد على الشفرات المقننة ، ويؤدي هذا الى تحطيم الهالة التي تحيط بالعمل الفني ، وتخلق مسافة وتميزاً أسلوبيين ، ويمكن اعتبار عمل يوري لوتمان في دراسته عن بنية النص الفني مكملة لوجهة نظر أدورنو لأنها تعرف النص بأنه خليط من الشفرات والمعاجم المتعارضة . وهذا التجديد في التيمات ، يصاحبه تجديد معجمي ، حيث يستخدم الفنان كلمات شائعة يرى الاتجاه التقليدي انها مبتذلة ويستبعد استخدامها في النص الفني ، هذا بالاضافة الى رفض الموضوعات التقليدية ، أو البناء التقليدي ، الذي يؤكد الوضع القائم ؛ ولهذا يغيب التجانس ليحل محله التشتت كقيمة جمالية .

ويرى أدورنو أن آليات السوق تميل الى تدمير العناصر المميزة للعمل الفني وللثقافة عن طريق فصل المنتجات الثقافية من سياقها الأصلي ، لأنه في ضوء آليات التبادل في السوق السلعي ، فان كل شيء يكون قابلاً للمقارنة على مستوى السلعة ، فاللوحات يمكن نسخها وبيعها على نطاق واسع ، ليس لمصلحة الفن ؛ ولكن لترسيخ « الاقتناء » كقيمة يحرص عليها المجتمع السلعي لكي يروج منتجاته ويخلق هذا كله سموا كرنفاليا للفن ، فيصبح الفنان مطالباً بانتاج هذه العناصر الذي تتكون منها الحقيقة المعاصرة ، من خلال اللغة ، فالمهمة التي يطالب بها أدورنو

لا تتحقق الا على مستوى اللغـة من اجـل تعـريف العـالم الدلالى للحياة المعاصرة ، وبحيث يسعى الفنـان لاظهـار التعارضات الدلالية الأساسية لهـذا العـالم الذى نعيش فيـه ، ولتوضيح الشـفرة غـير المتجانسـة . ويدعـو ادورنـو الى تجـاوز هـذا لـدى النـاقد فى اكتشاف الوضـع الاجتماعى اللغـوى ، فلا يكفى استخراج مفـردات لغوية لنص مـا ، وانمـا وصـف عمليـات التحويل الدلالى للغـة فى عصـر معين ، وهـذا ما يمكن ان يؤسس علم اجتمـاع النـص .

لقـد وقف ادورنو فى صف الحداثة بصفة مطلقة سواء تلك التى تمثلت فى الموسيقى الجـديدة ـ ذات الاثنى عشـرة نغمـة عند سوينبرج ـ أو فى الشـعر عند بـاول سـيلان ، أو فى المسـرح عند بيكيت ، فالحـداثة عنـده هى التعبـير الأصـيل من الواقـع الاجتماعى الممـزق ، وهـى السـبيل لمقـاومة هـذا الواقـع بالتطـرف فى اللاعقلانية للتغلب عـلى عقلانية الواقـع الفاسـدة ، فلابد للشـاعر ان يكتب وهـو ممتـلىء بالواقـع التاريخى ، وان يبحـث عن الكلمـات التى يتراوح فيها العذاب والحـلم ، ولابـد ان يغـوص فى ذاتيتـه ليتمكن من تجـاوز هـــذه الذاتيـة ، ويشـارك مشـاركة موضوعية فى لغـة المجمـوع الانسـانى الذى لـم يتشـوه بعـد(٢) .

ب ـ محـاولة لقـراءة نقـدية لفـكر ادورنـو الجمـالى :

اذا كان جوهـر مدرسة فرانكفورت هـو النقـد بمفهومه الشامل ، بمعنى نقـد الانسـان ، والمجتمـع والثقـافة ، والانظمـة السياسية ، والفـكر الانسـانى ، فـان هنـاك نقـد يمكن ان يوجـه للنظرية النقدية ، انهـا قـدمت تحليـلا نقـديا لعصرنا الحـاضر ، دون ان تتطـرق الى المستقبل ، وتقـديم تصـور لـه ، باستثناء الجيـل الثـانى من مدرسة فرانكفورت ويمثـله هابرماس حيث قـدم صـيغا لمعالجـة بعض المشكلات

التى تعترض المجتمع المعاصر ، بينما نجد ادورنو ، لم يتجاوز نقد الماضى والحاضر ، ومن ثم فان فلسفته تفتقر للحديث عن المستقبل ، وهذا ما قد اعترف به هوركهايمر حين اعترف بأن النظرية النقدية لم تتجاوز نقد « العقل الاداتى » او « العقلانية التقنية » ؛ إى قدمت نقدا للتفكير ذى البعد الواحد ، وهذا ما قد يساهم — فيما بعد — فى ظهور اتجاهات فلسفية لما بعد الحداثة ، تتجاوز النقد لاكتشاف افق آخر للتفكير الانسانى .

وقد جمع الدكتور عبد الغفار مكاوى فى دراسته عن « النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت »(٣) كثير من نقاط النقد التى يمكن ان توجه للنظرية النقدية وابرز هذه النقاط « انها لم تستطع ان تقدم ابنية منهجية او نسقية محكمة ، ولذلك بقيت فلسفة حرة مفتوحة ، تعتمد على حدوسهم الثاقبة اكثر مما تعتمد على التطوير التصورى الصارم للافكار »(٤) .

وقد اعترف ادورنو بان فلسفته عبارة عن محاولات لتغيير الواقع ، وقد فشلت هذه المحاولات ، لأن العقل قد هزم أمام السلطة التى استغلت العقل الانسانى ، وابعدته من دوره الحقيقى ليتحول الى اداة لتحقيق المصالح ، ويشعرنا ادورنو « بمرارة الخذلان أمام الواقع ، وتحول الى هزيمة للعقل بعد ان فشلت محاولات تغيير ، وربما يرجع السبب فى ذلك الى قصور التفسير الذى وعد بالتغيير العملى »(٥) . فالمجتمع الانسانى يتستر بلا عقلانية تعوق العقل من اداء دوره فى نقد الواقع وتطويره ، ولذلك فان لجوءه الى ميدان الفن والنظرية الجمالية كان من قناعة كاملة بعدم امكانية الحلم الا من خلال الفن ، لانه الملجأ الأخير لانسان هذا العصر .

واذا نظرنا الى جماليات ادورنو فعلينا ان نتساءل :

هل يمكن القول بانّ جماليات ادورنو هى جماليات هيجلية ؟

لا ينفى هذا التناول التوحيد بين أدورنو وهيجل على نحو متطابق تماما ، ولكن نريد من هذا التناول ان نبين أن كثير من أفكار أدورنو تنتمى الى هيجل ، ولاسيما الوظيفة المعرفية للفن ، واستخدامه للمنهج الهيجلى فى تناول قضايا الاستطيقا على ضوء ماهو متاح من دراسات ، لم تكن متاحة فى عصر هيجل ، لاسيما دراسات علم الاجتماع وعلم النفس ، وقد اعترف أدورنو فى أكثر من موضع من كتابه جدل السلب Negative Dialectics بأن منهج هيجل أكثر جدلية مما يتصور هيجل نفسه ، بمعنى أنه يحاول الاستفادة من المنهج الجدلى أكثر مما استفاد منه هيجل نفسه ، ولهذا لا يمكن فهم جماليات أدورنو دون فهم فلسفة هيجل الجمالية ؛ التى تركز على أن الحقيقة تكمن فى الكلية التى تتحدد بشكل عينى فى علاقات متبادلة بين الأجزاء ، ولكن هذه الكلية ليست الا الجوهر الذى يتحقق فى الصيرورة ، اى الجوهر الذى يختفى وراء الظواهر ، ومهمة العمل الفنى هى ان يظهر الجوهر خلف الظواهر ، فالفن يكشف عن الطابع الوهمى للواقع اليومى ، ويتخذ الفن مظاهر حسية تمتلك حقيقة اسمى ووجودا اكثر صدقا ، والفن لذلك ينتمى لمجال آخر غير التفكير الفلسفى ، لأن الجمال الفنى يخاطب الحواس ، والاحساس ، والحدس ، والخيال ، وهذا ما حاول أدورنو ان يبرزه من خلال تحليله الجمالى ، وهذا التأثير الهيجلى يتضح لنا فى الدراسات الثلاثة التى قام بها أدورنو عن هيجل ، بالاضافة الى علاقته بجورج لوكاتش ، الذى يعترف بهيجليته ، دون مواربة ، بل ويستخدم نفس المصطلحات الهيجلية مثل جوهر ، وكلية ، وخصوصية الوضع الفردى ، والذى أثر ليس على أدورنو فحسب ، وانما على معظم مفكرى مدرسة فرانكفورت ، لكن الفرق بين أدورنو ولوكاتش ان الاول استخدم المنهج الهيجلى فى تأسيس النقد الاجتماعى فى كل مظاهره ، بينما سعى الثانى الى تأسيس نظرية للأدب ، هى نظرية الانعكاس الأدبى ، التى تحاول أن تقدم التفسير الدلالى لآليات الشكل الفنى بوصفها تجسيدا لعناصر البناء الاجتماعى وتبادلاته .

ومن الواضح تجاوز أدورنو للطابع المعيارى ، لأن منهجه يتأسس على نقد المجتمع الاشتراكي والرأسمالى على السواء ، بينما تجد فى جماليات لوكاتش هذا الطابع المعيارى ، الذى يختزل مهام الأدب الى مهام الفكر المفهومى ، ولهذا فان أدورنو طبق منهج جدل السلب على هيجل ذاته ، فقدم نقدا لجماليات هيجل ، كما رد على جورج لوكاتش حول امكانية اختزال الفن الى فكر مفاهيمى ذات طابع فلسفى ، أو علمى ، فمن رأيه أنه من المستحيل التوصل الى معادلات مفهومية لانتاج أدبى ما ، وهو يختلف تماما مع جولدمان فيما يزعمه من أن لكل نص أدبى ، نظام مفاهيمى يمكن اكتشاف رؤية العالم من خلاله .

ويمكن القول بأن رؤية أدورنو الجمالية رغم انطلاقها من جماليات هيجل التى تعتمد على الفكر التأملى ، الا أنه قد انقلب ضد هيجل فى كثير من المواقف ، فهو يرفض مثلا اعتبار النص الأدبى كلا متجانسا ، وتعبيرا عن رؤية العالم على النحو الذى ذهب اليه لوسيان جولدمان ، أو تعبيرا عن ايديولوجية ما .

ان جماليات أدورنو تسعى الى تأسيس علم اجتماع النص ، وقد قدم الأسس الجمالية لذلك ، وبين الأبعاد الفلسفية التى يقوم عليها استقلالية الفن عن المجتمع ، لكنه لم يترجم منهجه الى أدوات اجرائية يمكن استخدامها فى تحليل النصوص ، فبعض تفسيرات أدورنو يغلب عليها الطابع الانطباعى الذاتى ، وذلك مثل تفسيره لمسرحية نهاية اللعب لبيكيت ، وتأييده للشعر الغامض ، وما قدمه يبقى كتأويل وتفسير وليس منهجا لتوصيف الأعمال الفنية ، وهذه التحليلات التى يقدمها أدورنو لا تراعى بقدر كاف البنية الدلالية الشاملة للنص .

ويمكن أيضا لفت الانتباه الى نقطتى ضعف فى نظرية أدورنو الجمالية :

أولهما : تحمس ادورنو للفن الغامض كنقد للمجتمع ، بينما هو في حقيقة الامر نتاج لمجتمع السوق ، أو رد فعل له ، وثانيهما : أن نظرية ادورنو الجمالية تهمل نشأة الفن بشكل عام ، ويعتبر السؤال عن نشأة الفن واصوله هو سؤال مزيف ، وانعكس هذا في دراسته للنص الادبي فاهمل نشأة النص الادبي في اللغة بوصفه ممارسة اجتماعية .

ان تحمس ادورنو لبعض النصوص الادبية ، لم يكن نابعا من النزعة الجمالية بشكل كامل ، وانما نابعا مع تعاطفه السياسي مع هذه النصوص التي تتمايز عن النصوص السائدة ، وهذا يتسق مع فرضية التمايز في نظريته الجمالية ، بالاضافة لان هذه النصوص ترفض التماثل مع اي من القوى السياسية المتواجدة ، فهذا التعاطف هو نتيجة لانه وجد فيها الملجأ الاخير للرفض الاجتماعي لثقافة السوق السلعي .

ويقوم ادورنو بالتوحيد والمطابقة بين الوعي النقدي الذي يجسد النقد الاجتماعي الذي تتبناه النظرية النقدية مع وعي الفن ، وبخاصة مع « الفن الغامض » ، أو « فن الطليعة » الذي يتمثل في اعمال فرانز كافكا وصموئيل بيكيت ، وفي هذا الشأن فان وجهة نظره تختلف جذريا مع الطليعيين (السورياليين أو المستقبليين) الذين كان يسعى بعضهم الى تجميل الواقع المعاش ، مهما كان سيئا ، وليس رفضه أو نفيه كما يسعى ادورنو لتاكيده وهذا التحليل الذي يقدمه ادورنو لا يفرض نفسه بالضرورة ، فبعض اعمال الفن لا تنتقد الواقع ، وانما تسعى لتصوير يوتوبي له .

وهناك مشكلة اخرى ملازمة لجماليات ادورنو تظهر في فكرة عدم الاتصال ، فهل يعني هذا أن العمل الفني الذي لا يمكن فهمه ، أو التواصل معه هو العمل الفني الاصيل ؟ أليس هذا يفتح بابا لدخول اعمال غير فنية الى مجال الفن ، لاسيما أن تفسير

ادورنــو للنــص الادبى بوصفه وحــدة قائمــة بذاتهــا ، مثــل المونــاد Monad الذى نــادى بــه ليبتــز ، والعمــل الفنى بهــذا المعنى هــو عــالم مغـلق لا يمكن تفســيره فى ضــوء نشــأته .

ويــرى احـد الباحثين - وهــو بيــر زيمــا فى دراسته عن النقــد الاجتماعى - ان المدخــل الادورنى - فى علم الجمــال غــير موضوعى ، بالمعنى العلمــى للمصطلح ، لانــه يعتمــد عــلى المدخــل الفلســفى والاحــكام الجمالية فى تحليــل العمــل الادبى ، وبالتــالى ينطــلق من موقف قيمى ، وليس من موقف موضوعى ، وهــو موقف يتضــمن تحيــزا نظــريا وسياســياً على حـــد ســـواء ، فهــو يتحيــز ضــد السلطات القائمة ، ويــرى زيمــا ان المقــولات الاساســية لنظــرية ادورنــو الجمالية مثــل النفى والتمــايز يمكن ربطهــا بالفــردية الليبرالية لجــزء من المثقفين الالمــان الذين ينظــرون باســلوب نقــدى للاصــول الاجتماعية والتاريخية لفكرهــم نفســه ، ومــع نقــد الفــردية الليبرالية ، ودورهــا فى ظهــور الفاشــية ، فــان ادورنــو وهوركهايمر ولوفنتــال ســعوا الى انقــاذ الاستقلال النقــدى للفــرد ، ولهــذا فــان دراســة ادورنــو حــول بيكيت هى نتيجــة لســقوط الفــردية الاوربيــة(٦) .

وهنــاك نقــد آخــر يمكن ان يوجــه لادورنــو يتمثــل فى تجاهله لعمليــة التنــاص ودورهــا فى نشــأة العمــل الفــنى ، فالنص الادبى مرتبط فى نشــأته بنصــوص اخــرى ســبقته ، وعلى الرغــم من استحالة اختــزال النــص الأدبى الى النشــأة فقــط ، الا انــه لا يمكن تفســيره مســتقلا منهــا ، لان النصوص هى وقــائع اجتماعية وايديولوچية ، بقدر ماهى ردود فعــل لنصوص اخــرى منطــوقة او مكتــوبة تجســد مشاكل ومصــالح جماعية . فادورنــو يــرى فى الاعمــال الفنيــة وحــدة مغلقة ، « انهــا عميــاء وتمثــل على الرغــم من ذلك فى انغلاقها على ماهــــو متواجــد بالخــارج »(٧) ، ويمكن هنــا ان نتســاءل كيف يمكن لنــص مــا ان يكــون نفيــاً للواقــع ، ونقــدا لــه ، اذا لــم يــدر حــواراً مع نصــوص اخــرى ، كعملية تســبق عمليــة الكتــابة النهائية ؟ ويبــقى

النص لدى ادورنو هو كل متعارض ، ومتناقض ، والصيرورة هى مفتاح التحقق للعمل الفنى .

— ادورنو والاستطيقا المعاصرة :

اذا أردنا أن نحدد موقع ادورنو من اتجاهات الاستطيقا المعاصر ، فانه تنبع أهمية استطيقا ادورنو من اهتمامه بالبناء الداخلى للاعمال الفنية ، مما جعله قريبا من الاستطيقا المعاصرة « التى تريد ان تتحول الى علم قائم بذاته ، بدلا من تبعيته للتأويلات المسبقة ، وقد تأثر ادورنو فى هذا بالاستطيقا الفينومينولوجية » .

وقد ناقش ادورنو فى كتاباته معظم الاسئلة والقضايا المطروحة فى الاستطيقا المعاصرة ، وادار حوارا مع الاتجاهات المختلفة مثل البنيوية التكوينية لدى لوسيان جولدمان ، والواقعية النقدية لدى جورج لوكاتش ، والفن وعلاقته بالتكنولوجيا لدى والتر بنيامين ، والاستطيقا الفينومينولوجيا ، واستطيقا ماكس فيبر ، وغيرها من الاتجاهات المعاصرة .. مما قد ساهم فى نشأة ما يسمى علم اجتماع النص ، وجماليات التلقى ، وعمق كثير من المفاهيم المستخدمة حول علاقة الفن والمجتمع والثقافة المعاصرة . صحيح ان محاولته الجمالية تابعة لنظرية الفلسفية فى الجدل السلبى ، الا انه اكد على استقلالية الفن ، والعمل الفنى ، واستمد من هذه الاستقلالية تفسيراته للفن ، ووضعه فى المجتمع المعاصر .

هــوامش الخاتمــة :

1 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 66 .

٢ ــ د. عبد الغفــار مكاوى : النظــرية النقــدية لمدرســة فرانكفورت ، تمهيــد وتعقيب نقــدى . حوليــات كليــة الآداب . الــكويت . ١٩٩٣ ، ص ٣٨ .

٣ ــ المرجــع الســابق : ص ٣٥ .

٤ ــ المرجــع الســابق : ص ٣٦ .

5 - Adorno : Op, Cit : P, 68 .

٦ ــ عبــر زيمــا عن رأيــه فى كتــابات أدورنــو ، وحــاول تفســيرها فى ضــوء الســياق التــاريخى والاجتماعى والثقــافى فى دراســته عن النظــرية النقــدية .. وأبــرز هــذا فى كتــابه من النقــد الاجتمــاعى نحــو عــلم اجتمــاع للنــص الأدبى : ترجمــة عــايدة لطــفى ، مراجعــة د. أمينــة رشــيد ، د. ســيد البحراوى . دار الفــكر القاهــرة ، ١٩٩١ ، ص ٩٣ .

7 - Adorno : Op, Cit : P, 239 .

ترجمـــة لنصـــوص أدورنـــو

من كتـــاب « نظـــرية الاستطيقا »

هـذه ترجمة لبعض نصوص ادورنـو من كتابه « نظرية الاستطيقا » وقـد الحقتهـا بالكتـاب ، لكى نعطى نموذجـا لكتابات أدورنو ، وطريقته فى معالجة القضـايا التى يعـرض لهـا .. ويرجـع السبب فى اختيـارى لهـذه النصوص هـو تحـديد آراء ادورنـو فى بعض القضـايا الجمالية والفلسفية ، وترجمـة بعض اجـزاء هـذا الكتـاب الذى لـم يسبق ترجمتـه الى اللغـة العربيـة .

وقـد نشـرت الطبعـة الأولى لهـذا الكتـاب : نظـرية عـلم الجمـال او نظـرية الاستطيقا Asthetische Theorie فى لغـة الالمـانى عـام ١٩٧٠ ، وصـدر من دار نشـر المـانية هى :

Suhrkamp Verlag Frankfort am Main .

وقـد تـم ترجمـة النص الى اللغـة الانجليزية عن الطبعة الثانية من النـص الألمـانى التى صـدرت عـام ١٩٧٢ ، ونشرت الترجمـة الانجليزية فى عـام ١٩٨٤ ، من دار نشر Routledge & Kegan Paul فى لندن ، وقـام بالترجمة س. لينهـاردت C, Lenhardt وقـام بتحرير النص كـل من : جرتيـل ادورنـو وروك تيدمـان Gretel Adorno وتقـع الترجمـة الانجليزية فى خمسمائة وست وعشرين صـفحة .

ترجمـة ص ٥٠ ـ ٥٢

هـذا التصـنيع اسـاسى لتقـدم حيـاة الانسـان امـا فى الوقت الحـالى فـان اهميـة التصنيع تتعـلق بالتجـديد وهـذا لا يعـنى أن ننـكر انـه حـدث تغيـر فى الفنـون الحديثة للمنتجـات الصناعية نفسها خاصـة فى المئـة سـنة الأخيـرة حيث اصـبح التقـدم الصناعى اكثـر تعقيـدا .

وتأتى اهميـة التجـديد فى التصـنيع جـزئيا من العـالم الخارجى

فالتقدم الصناعي الهائل من الناحية التكنولوجية والتنظيمية لا يتقيد بميدانه الخاص فقط ولكن بدلا من ذلك يجب أن نفهم جيدا بواسطة المجتمع لتغيير أشكال الحياة خاصة مجال الخبرات العملية التي ترفض ما اصطلح عليه من الوجود القديم وهو الظن بأن الخبرة عبارة عن التحفظ ببعض المعلومات من جهة القائم على العمل والفن في الحقيقة يعد شيئا حديثا عندما يمتلك القدرة على هضم نتائج التصنيع تحت الخطوط العريضة للانتاج مع اتباع جانب الخبرة الخاص في نفس الوقت موضحا الانطباعات في أزمة الخبرة وهذا يأتي بوضع خلفية بمقدرات الانتاج فالفن الحديث لا يجب أن ينكر ما هو حديث من الخبرة والتصنيع . وهذه الخلفية الموضوعة في الغالب مصورة مسبقة لما سيكون عليه الانتاج . والتحديث في الفن ليس فقط فهم روح العصر فهما خاويا أو الوصول الى أحدث مستوى لقوة الانتاج الصناعي ولكن الفن الحديث مصمم من جهتين . أولا : الوجهة الاجتماعية وهو البديل لعلاقات الانتاج . وثانيا : من الوجهة الذاتية وهي تعني محاولة الوصول للكمال والانتشار بطرق متعددة ويمكن القول أن الفن الحديث هو بديل لروح العصر أكثر منه الموافقة على روح العصر اليوم هو ضرورة من متعاملين والمنتجين والمسئولين في الفن لكي يبدوا جادا في صورة تماثل ما كان متعارف عليه ولهذا السبب فلا يستطيع الكثيرين فهمه . فلا يوجد مكان يمكن أن نشم فيه رائحة الفن من الوجهة التاريخية أكثر جوانب التصميم في الفن الحديث ويجب أن نعرف الآن بصورة طبيعية أن الاشارة الى الانتاج المادي ليس مجرد عمل عقلي مادي ولكنه يتلامس مع شيء أساسي جدا . والأعمال الهامة للفن تبغي تحطيم كل شيء معوق ولكنها تفشل في الوصول الى المستوى الحضاري والسبب في أن المتعلمين جيدا يغلقون على أنفسهم بعيدا عن الفن المتطور سريعا هو أغضبهم أن يساعدوا التركيبات لقيم الفن التقليدي منفذا بقوى التاريخ القاتلة للحداثة والنظرة الضيقة تجعلنا نعتقد ان الفن الحديث عرضه للمسالة عندما يتمادى ولكن عكس هذه النظرة هو الصواب . ان الفن الحديث يصبح

بوضيع المسألة عندما لا يتمادى وخاصة عندما يفتقد تلاحم العوالم التركيبية فيبدأ فى الانحدار فلو وجدت فرصة على الاطلاق للاعمال الفنية لتستمر بعد وقت ابتكارهم فهذه الفرصة هى الاعظم لهؤلاء الذين يحتاجون الى الاثارة ولكنها فرصة ضيقة جدا لاولئك الذين يتمسكون بالماضى بشدة وهذا التبديل والتحديث يحتفظ بذاته تحت اسم « تحديث الحداثة » وهذا غير مقبول فى عيون العامة الذين لا يقبلون الجديد بسهولة .

التطور الفنى والنقد .

كبديل للتصنيع وفكرة التطور الطبيعية الذاتية للفن فان الاستثناء المادى للتحديث يتطلب انضباط واعى للوسائل الفنية وصورة اخرى للانتاج الفني بالاشتراك مع الانتاج المادى وهناك حاجة ماسة الى الوصول للدلالات النهائية المادية للفن وهذا ليس مجالا للتحدى والتسابق العلمى للتحديث الفنى فى العالم الصناعى .

ان التحديث والتقليد شيئين مختلفين تماما؟ فالتطور الحديث يتطلب التصميم النهائي للوسائل الفنية داخليا وفى وسائل الانتاج لكى تستطيع ان تحقق مالا تستطيع تحقيقه الوسائل التقليدية بالاضافة الى ان الفن من الناحية التكنولوجية هو عبارة عن اتجاه تعبيرى اكثر منه مجرد تعبير فنى وفى نفس الوقت فان التحديث الصناعى يحاول ان يصفى الجوانب التقليدية فيبدو انه يتدفق فى تعدد الاجزاء فالفن الحديث يجب ان يكون خلق الاعمال فى زمن محدد بطريقة محددة . والتحديث يتجاهل هذه النقاط المهمة فى طيات النقاط التقليدية التى تكاد ان تكون قد فقدت قوتها والتصنيع الحديث يتحمل امانة المسئولية الكاملة حين يجرى خلف كل ماهو حديث والعذر المقدم هنا هو عذر غير مقبول لان التحديث لا يعنى رفض المساعدات لتحقيق العمل والهدف للوصول الى هذا الطريق هو فى الواقع مستحدث جدا ..

ومن وجهة نظر التطلع المركزى للتحديث فان مشكلة الفن هو ان يحفظ مسافة بين طبقات المجتمع فى تقدمه وبين المستويات المختلفة للقوة الانتاجية وهذا يتطلب وعيا خاصا ، فالأعمال الفنية بكل مكوناتها الخاصة لا تستطيع فى الحقيقة ان تمدنا بالتطبيق اللازم فى الحقيقة الاجتماعية . وهنا يتدخل التقليد كحاسة لازمة من انتاج الفن . فكل علامة فنية متروكة على العمل الفنى تطبع بصماتها على المادة وعلى التكنيك . وايجاد هذه البصمات هو من عمل الفن الحديث اكثر من مجرد التخمين انه العنصر النقدى الذى يضمن تصفية الفن ، أن البصمات على المادة وعلى التكنيك هى الأساس لبدايات التصميمات الجديدة للانتاج وهى الخطوط التى تؤكد فشل الخلق الفنى السابق وبالعمل طبقا لهذه القواعد فان الأعمال الجديدة تكون بديلا للأعمال المتروكة من قبل وهذا ما فهمه الباحثون التاريخيون الذين تحدثوا عن المشاكل الفنية للأجيال التى تعد بالنسبة لهم ليس فقط سلسلة من التغيرات طبقا لقواعد انفعالية فعالة ولا هى سلسلة من التغيرات لقوالب موضوعة ولكنها تعد كما رمزت اليها المأساة اليونانية والتى توضح الاحتياج للنقد النفاق التقليدى . فالحق الواضح للأعمال الفنية هو جزء مؤكد للنقد الفنى لا بصورة مرضية وهذا هو السبب أن كل منهم ينتقد الآخر بين الأعمال الأخرى والعلاقة بينهم لا تقوم على ان أحدهم اساس للآخر ولكن على العلاقة النقدية بينهم فيمكن ان نجد احد الأعمال الفنية بمثابة المعبو النظرى للعمل الآخر وهذه الوحدة التاريخية للفن مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتصميم الذاتى للأعمال الفنية . وبهذه الطريقة فقط يستطيع الفن ان يفى بوعده من جهة اعادة التشكيل ونحن نستطيع ان نكون فكرة تقريبية عن طبيعة هذه الوحدة الفنية عندما ننظر الى اسلوب الفنانين بالطريقة التى ينظرون هم بها الى انفسهم من خلال مجالاتهم وحين يربطون بين الأعمال المختلفة بصورة خاصة بطريقة مجمعة اكثر من نظرتهم الى الانتاج بصورة فردية ذاتية .

مصـــادر الدراســــة(*) :

(أ) كتابات تيـودور ادورنـو :

1 - T, W, Adorno, Negative Dialectics, (London : Routledge & Kegan Paul, 1973) .

2 T, W, Adorno and Max Horkheimer : Dialectic of Enlightenment (New York : Continuum, 1972) .

3 - T, W, Adorno, Politics and Economics in The Interview Material, « in T, W, Adorno et al, The Authoritarian Personality (New york : Harper & Brothers, 1950)

4 - T, W, Adorno, Aesthetics Theory, Trans, by C, Lenhardt and ed, Gretel Adorno and Ralf Tied emann, (London, Routledge & kegan Paul, 1984) .

5 - T, W, Adorno : « Treudian theory and the Pattern of Fascist Propaganda » in Psychoanalynis and the Social Sciences, ed, Geza Roheim (New York, 1951)

6 - T, W, Adorno : « Husserl and the Problem of Idealism » Journal of Philosophy, XXV11 , 1 (January 4, 1940)

7 - T, W, Adorno : The Jargon of Authenticity Trans, by Knut

(*) لا تشمل قائمة المصادر والمراجع هنـا كل ما ورد ذكـره في البحث ، واقتصر على ذكر اهـم هـذه المصـادر .

Tarnowski and Frederic will, Edition Northwester University Press, Evonston 1973 .

8 - T, W, Adorno : Prisms, Neville Spearman, London, 1967 .

(ب) كتابات لفلاسفة مدرسة فرانكفورت :

1 - Herbert Marcuse : One Dimension of man, Beacon Papebach No, 221, Boston Press, 1966 .

2 - Walter Benjamin : Illuminations, Schocken, New york Cape, 1970 .

3 - W, Benjamin : Vnterstanding Brecht, English Translation by A, Bostock, NLB, London, 1973 .

4 - L, Lowenthal : Literature an The Image of man, Boston University Press, 1976 .

5 - Jurgen Habermas : Legitimation Crisis, Trans, by : T, Mc Carthy, Beacon Press, Boston, 1975 .

(جـ) مراجــع عن مدرسة فرانكفورت :

1 - M, Jay, the Dialectical Imagination : Ahistory of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923 - 1950 L, Boston : Little Brown and Co, 1973 .

2 - H, Arendt, Introduction, Walter Benjamen 1892 - 1940 , London, 1969 .

3 - David Held, Introduction to Critical theory (Berkeley University of California Press, 1980) .

4 - Frederic Jameson (ed), Aesthetics and Politics, Debates be-

tween Eranst Bloch, Georg Lukàcs, Bertolt Brecht, W, Binjamen & theodor Adorno, NLB, London 1977 .

(د) مراجـــع عن الفلسفة المعاصرة وعلم الجمـــال .

1 - Max webèr, The Protestant Ithis Lond : Butter & Tonnèr, LTD, 1930 .

2 - Pauline Johnson, Marxist Aesthetics (London : Routledge & Kegan Paul, 1984) .

3 - J, Hyppolite, Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit (Evanston : Northwestern University Press 1974) .

4 - Hegel : Aesthetics : Lectures on Philosophy of Fine Art, trans, by : T, M, knox, Oxford University Press, 1975 .

5 - A, Hofstadter and R, Kuhns (ed), : Philoso phies or Art and Beauty, the University of Chicago Press, 1976 .

6 - G, Lukàcs : The young, Studies in the Relations between Dialectics and economics, Trans, Dy : R, Rivingstone, MIT Press, Cambridge, 1976 .

7 - Richard Wollin : walter Benjamin : An Aesthetic of Redemption, Columbia University Press, New york, 1982 .

8 - E, Kant : The Critique of Judgement, Trans, by : J, C, Meredith, Oxford, 1952 .

9 - Jack, J, Spector : The Aesthetics of Freud, Astudy in Psychoanalysis and art, the Penguin Press, New york 1972 .

(هـ) مراجع الدراسة باللغة العربية :

- د. عبد الغفار مكاوى : النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت ، تمهيد وتعقيب نقدى ، حوليات كلية الآداب ـ مجلس النشر العلمي ـ جامعة الكويت ـ الحولية الثالثة عشر ـ الرسالة الثامنة والثمانون ١٩٩٣ .

- هربرت ماركيوز : العقل والثورة : هيجل والنظرية الاجتماعية ترجمة د. فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩ .

- لويس منيارق ، لويس دوللو : الثقافة الفردية وثقافة الجمهور منشورات عويدات : بيروت ـ باريس ، ط ٢ ، ١٩٨٢ .

- رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة وتقديم جابر عصفور دار الفكر ـ القاهرة ١٩٩١ .

- بيير زيما : النقد الاجتماعي : نحو علم اجتماع للنص الأدبي ترجمة : عايدة لطفى ، مراجعة : د. منية رشد ، د. سيد البحراوى ، دار الفكر ، الطبعة الأولى ١٩٩١ م .

- كارل مانهايم : الايديولوجيا والطوبائية ، ترجمة : د. عبد الجليل الطاهر ، مطبعة الارشاد جامعة بغداد ١٩٦٨ .

- كارل بوبر : بؤس الايديولوجيا ، نقد مبدأ الأنماط في التطور التاريخي ، ترجمة : عبد الحميد صبره ، دار الساقى ، بيروت ١٩٩٢ .

- هربرت ماركيوز : البعد الجمالي ، نحو نقد للنظرية الجمالية الماركسية ، ترجمة جورج طرابيشى ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٢ .

- راضي حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر - دائرة الشئون الثقافية ، بغداد ١٩٨٦ .

- فيصل دراج : دلالات العلاقة الروائية ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، سوريا - قبرص ، ١٩٩٢ .

- فيصل دراج : الانعكاس والانعكاس الأدبي ، مجلة ألف ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة - العدد العاشر ١٩٩٠ .

- نوكس : النظريات الجمالية لدى كانط ، وهيجل وشوبنهاور ، ترجمة وتعليق وتقديم د. محمد شفيق شيا ، منشورات بحسون الثقافية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥ .

- د. أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

- ارنست بلوخ : مدخل الى فلسفة النهضة ، ترجمة مصطفى مرجان ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد ١٣ ، ١٩٨١ .

- باتريك تاكيسيل : المدنية واللاعب : دور والتر بنيامين في تأسيس علم الاجتماع التصويري ، ترجمة د. حمدي الزيات ، مجلة ديوجين العدد ٧٨ .

- د. محمد علي الكردي : نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو ، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية ، ١٩٩٢ .

- والتر بنيامين : الفن في عصر الاستنساخ الصناعي : ترجمة سيزا قاسم ، مجلة شهادات وقضايا ، دار عيبال قبرص ، ١٩٩١ .

ـ روديجر بوبنر : الفلسفة الالمانية الحديثة ، ترجمة فؤاد كامل ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة د. ت.

ـ سارة كوفمان : طفولة الفن : تفسير علم الجمال الفرويدى ، ترجمة وجيدة اسعد ، مطبوعات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ١٩٨٩ .

الفهـــــرس

الموضـــــوع	الصفحة

كتب صدرت للمؤلف : دكتور رمضان بسطاويسي

١ ـ علم الجمال لدى جورج لوكاتش ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ .

٢ ـ فلسفة هيجل الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٢ .

٣ ـ جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٣ .

٤ ـ علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت ، أدورنو نموذجاً ، سلسلة نصوص ٩٠ ـ القاهرة ١٩٩٣ .

أبحاث منشورة :

١ ـ الأسس الفلسفية لنظرية ادورنو الجمالية ، مجلة الف ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ـ العدد العاشر ١٩٩٠ .

٢ ـ انطولوجيا الجسد والابداع الثقافي ، مجلة الف ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ـ العدد الحادي عشر ١٩٩١ .

٣ ـ مفهوم الحداثة في الفلسفة الماركسية ـ مجلة شهادات وقضايا ـ دار عيبال ـ قبرص ١٩٩١ .

٤ ـ الابداع والحرية دراسة من منظور فلسفي ـ مجلة فصول الهيئة العامة المصرية للكتاب بالقاهرة ١٩٩٢ .

٥ ـ علم الجمال في الدراسات العربية ـ مجلة القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب العدد ١١٦ ، ١٩٩٢ .

تحت الطبع :

ـ فلسفة هابرماس : العقل التواصلي .

ـ ثقافة ما بعد الحداثة لدى ليوتارد .

ـ الجنون في الفكر العربي « بحث » .

ـ الخطاب الثقافي للابداع ـ القضايا الفلسفية في عالم نجيب محفوظ الروائي « بحث » .

سلسلة نصوص ٩٠

صدر منها :

١ ـ أيام يوسف المنسى ـ رواية ـ السيد نجم ـ سبتمبر ١٩٩٠

٢ ـ قبض الجمر ـ رواية ـ ربيع الصبروت ـ يناير ١٩٩١

٣ ـ أيام عند ب قصص قصيرة ـ سيد الوكيل ـ ابريل ١٩٩١

٤ ـ مقامات النقد والتحول ـ رواية ـ سعيد عبد الفتاح ـ سبتمبر ١٩٩١

٥ ـ حافة الليل ـ رواية ـ أمين ريان ـ يناير ١٩٩٢

٦ ـ هالة القمر النصفى ـ قصص قصيرة ـ مصطفى الضبع ـ سبتمبر ١٩٩٢

٧ ـ علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجاً د. رمضان بسطاويسى محمد ـ يناير ١٩٩٣

الكتاب القادم :

التراث الممنوع : عمليات تأويل التراث فى الأدب المصرى المعاصر

مجدى توفيق

سلسلة نصوص ٩٠   سلسلة غير دورية ..

المراسلات : السيد نجم

٢١ شارع عوض فهمى ـ سراى القبة ـ نصوص ٩٠ .

القاهرة ـ مصر

رقـــم الايــداع
٨٥١٨ / ٩٣
الترقيــم الدولى
I, S, B, N
777 - 00 - 5787 - 8

* مطبعـــة زهـــران *
٤ ش حمام المصبغة ـ الأزهر
١٦ ش الدرديرى ـ الأزهر
ت : ٥١٠٧٥٥٤